1972 fascicolo 9/10

BIANCO E NERO

SOMMARIO

Anno XXXIII - fascicolo 9/10 settembre-ottobre 1972
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

SETTEMBRE/OTTOBRE 1972 9/10

ANNO XXXIII

BN CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA

a cura di
Furio Colombo

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

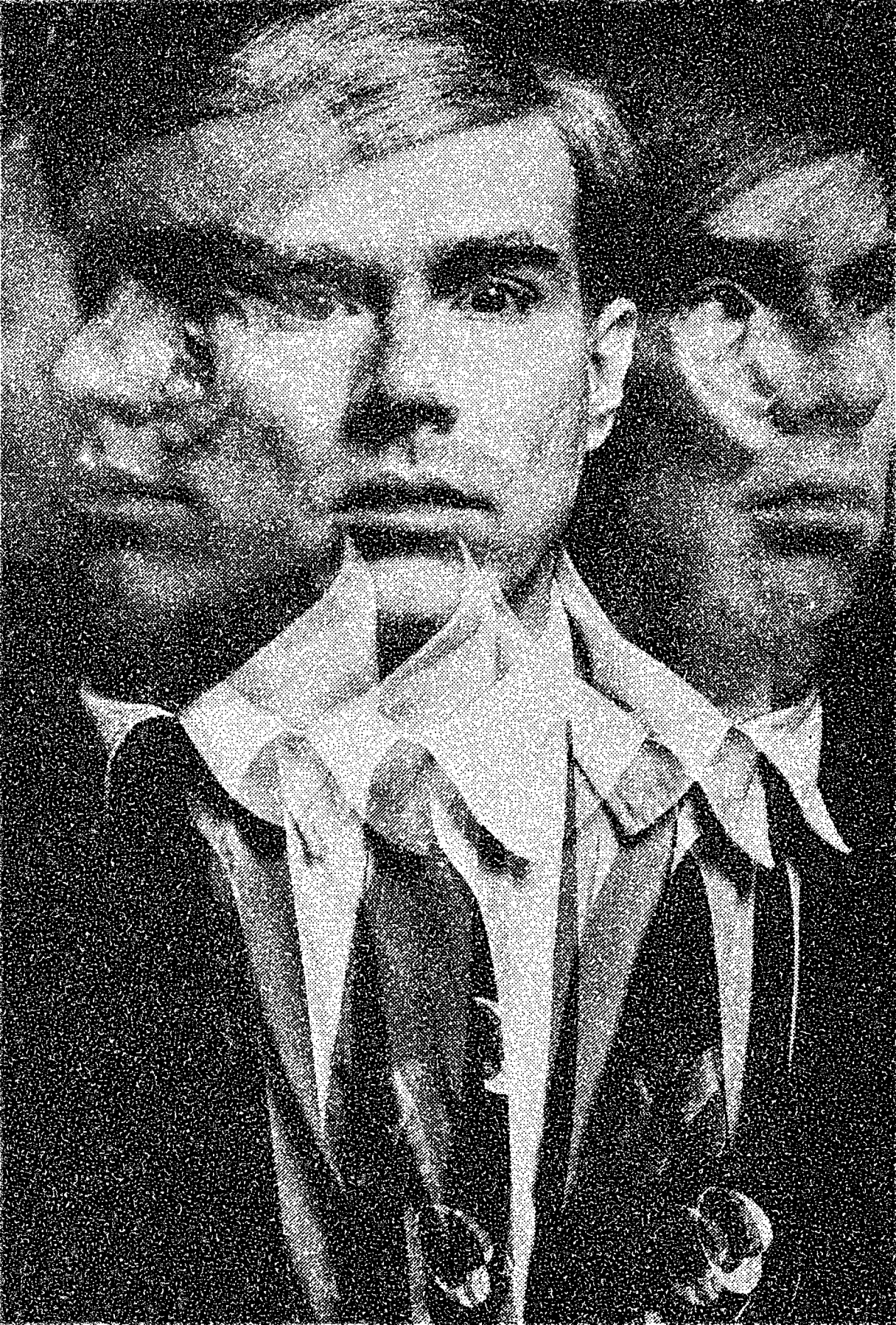
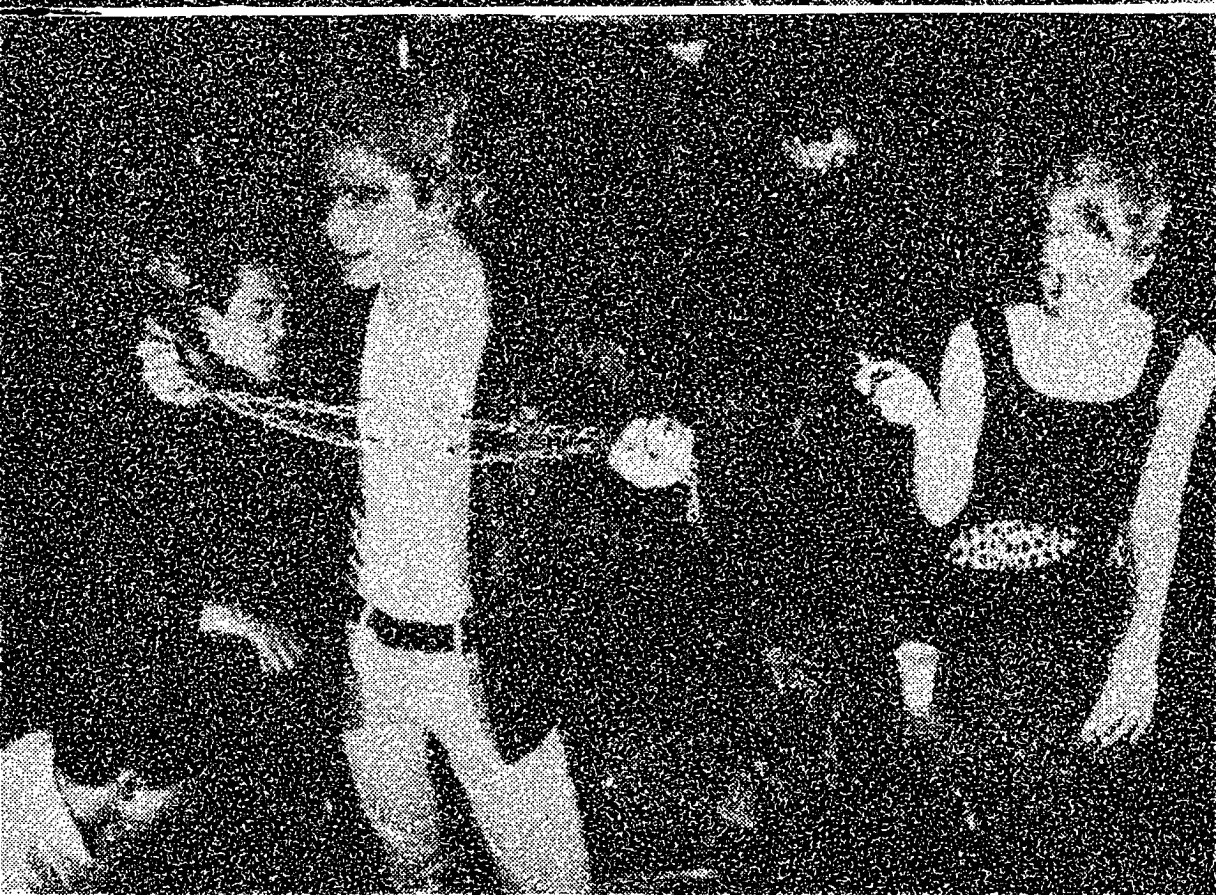
organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

A TASTE OF AMERICA

Non è facile affrontare un tema come il cinema americano dell'ultimo decennio. Si può discutere di tutto il nuovo apparso nel mondo, ed è molto, come fa Lino Micciché con il saggio testé uscito (« Il nuovo cinema degli anni '60 », Eri, 1972), e si può comprenderne le ragioni, conoscerne le origini e gli scopi, giudicarlo anche, per quel tanto che un giudizio è utile. Ma per l'intrico di realtà e di furore, di mercificazione e di fuga, che è il cinema U.S.A. fra commercio e **underground,** ogni discorso finisce troppo spesso nell'ambiguità per essere attendibile. Micciché, redigendo un provvisorio bilancio del composito movimento noto sotto la sigla del « New American Cinema » (specie nelle opere di J. Mekas, Markopoulos, Brakhage, Warhol), registra la morte dell'esperienza, con una dura condanna: « Capita così a molte **avanguardie** quando hanno compiuto la propria funzione di rottura e soprattutto quando ignorano che ogni battaglia sovrastrutturale, se non è accompagnata da una contemporanea battaglia strutturale, è destinata o a isterilirsi o ad integrarsi nel **sistema** ». Sa un po' di luogo comune sociologico, questo giudizio, anche se risulta sostanzialmente esatto. Quale battaglia strutturale — restava (e resta) da chiedersi — è mai possibile nell'America Johnson-Nixon di silenziose maggioranze che chiudono ogni spazio alla trasformazione e bloccano il processo di maturazione ideologica sulle contrapposizioni manichee senza vie di uscita (se non moralistiche)? E, allora, come intendere la (modesta eppure effettiva) lotta sovrastrutturale dei « bambini prodigio » Warhol e Brakhage in un contesto del genere? La rottura dell'avanguardia è, ovviamente, destinata ad afflosciarsi, ma quali segni lascerà? E di quali esigenze era, veramente, figlia? Delle esigenze di chi, per chi?

Dove il discorso sembra chiuso, il discorso comincia. Basta essere coscienti della sua complessità, ferma rimanendo l'esattezza (teorica, se non altro) della condanna. Il contributo che **Bianco e Nero** offre è, anch'esso, un modo per cominciare. Lo si deve per intero a

Furio Colombo, che l'America conosce per averci abitato a lungo e per avere sui suoi problemi (culturali e politici) sovente, e con mezzi diversi, lavorato. Il punto di vista è, dunque, unitario e personale. Un tentativo di messa a fuoco globale, diviso in tre capitoli per comodità di esposizione e (anche) per gusto di scrittura: il che accentua la personalizzazione ma non ne diminuisce l'interesse. Anzi. Se il problema è complesso, tanto vale affondare le mani nella complessità, senza timori, con quella spavalderia giornalistica che non mette al riparo dalle superficialità ma almeno concede talvolta di giungere al nocciolo delle cose per intuizione. E' ciò che fa Colombo nei suoi tre capitoli, che passano dal cinema **(over** e **underground)** alla televisione, dalla società al costume, dalla letteratura alle arti figurative, alla politica. Il suo « spaccato » dell'ultima America acquista subito rilievo: il materiale è abbondante, ricco di spunti; le notizie e le spiegazioni sono fitte come ragnatela; i collegamenti dentro il tessuto sociale e nelle pieghe della psicologia collettiva (un tasto su cui Colombo batte insistentemente) emergono dall'indagine con sufficiente chiarezza. Serve, questo caleidoscopio americano, per capire cinema e televisione e cultura? E' una risposta che si lascia al lettore, dopo avergli indicato i requisiti della « provocazione » alla quale sta per accostarsi.
Non si tratta, beninteso, di un panorama critico, né di una cronistoria. Del primo manca il metodo (molti giudizi sono frutto di ammirazione o di rifiuto sentimentale), della seconda la coordinazione. Si tratta, invece, di una operazione articolata che mira a tracciare una « immagine » comprensiva di questa America immobile e sconvolta degli anni Sessanta. Televisione, cinema, cultura sono tre aspetti di un discorso più ampio, ma ogni aspetto è, anche, tutto il discorso. Districandosi elegantemente fra le trappole della contraddizione, e non trascurando le futilità quando gli sembrano necessarie, Furio Colombo propone un ritratto americano assai sfaccettato e, insieme, una interpretazione.

CULTURA E AMBIENTE NEL CINEMA DELL'ULTIMA AMERICA

La società a circuito chiuso
La polverizzazione dei miti
Dall'Actor's Studio al Living Theatre
Dagli Happenings alla Pop Art
Immagini della cultura americana fra i 60 e i 70
Note sull'underground
Dal « Youth Movie », al cinema del rimpianto

La società a circuito chiuso

Prendete tutti i libri che sono stati scritti e pubblicati in America sul cinema americano, negli ultimi dieci anni.
Togliete dalla raccolta — che risulterà ricca, dettagliata, fitta di quella minuziosa registrazione dell'evento che lascia in genere così poco spazio al bilancio, alla valutazione critica — tutto il « camp » e il « kitch » sui divi e sui film degli anni Venti, Trenta e Quaranta. Resistete tenacemente alla tentazione di purezza degli autori di questi libri, che tentano con accanita passione di trattenervi soltanto, all'interno di un genere (Musical, Underground, « New Cinema », « Indipendent ») e della sua celebrazione, e che vi spingono a vedere differenze incolmabili, fratture marcate, sacrilegio di accostamenti impossibili. Rifiutate il criterio, così caro al mistico del cinema americano, di percorrere la fitta rete dei camminamenti interni che portano da un autore all'altro, da un film all'altro, vedono poco la discolazione sociale e storica, e sono spesso ciechi alle interferenze del teatro, della musica, dei flussi di generazione, della politica, dell'evento sociale, degli sviluppi dell'arte, del giornalismo, del linguaggio, della televisione.
E allora il fenomeno cinema, nell'intricato orizzonte americano, vi appare all'improvviso, con chiarezza, non un « a parte » rispetto alla vita, non una riflessione e una pausa, e neppure una trasposizione (l'arte) fatta di altra materia, altra ispirazione e altri codici. Ma una serie di eventi del tutto omogenei con qualunque altro fatto, King e Bob Kennedy dentro e fuori dell'inquadratura del film, nello stesso modo, come i frammenti della testa di John Kennedy si che spandono tanto dal viale di Dallas come nel film-documentario di Conner, o nella tela di Rauschemberg. Perché il fenomeno, in questo decennio, è vero anche nelle arti figurative e nel teatro, e in tutto l'universo visivo: *fiction* e storia, creatività e cronaca sembrano fatti di materiali affini, agire allo stesso livello e spingersi avanti a vicenda.
Certo, per il viaggio compiuto in un decennio fra i barattoli di *Campbell soup* di Andy Warhol, le bandiere di Jasper Jones, i letti rigonfi e deformati di Oldenburg, le sanguinose « disgrazie » degli happening di Kaprow, le teste di King, di Malcom X di Kennedy, di un altro Kennedy che continuano a scoppiare fra schizzi di sangue, abbandonati nella memoria con quelli di Sharon Tate fra il volto di Marylin gonfio di pastiglie e di whiskey, all'inizio del decennio, e quello intontito di colpi di Joe Colombo, alla fine; fra il realismo accanito e persecutorio del primo Living Theatre, e le incredibili statue nude e veriste di De Andrea dieci anni più tardi, ci devono essere spiegazioni, punti d'appoggio, ragioni.
Ma rendersi conto di un simile panorama, vuol dire, intanto, non potersi permettere di privilegiare un livello sull'altro (la purezza dell'*Underground*, il coraggio degli indipendenti, la popolarità dei Commerciali) in un discorso sul cinema, non poter sostare al bordo di problemi che chiedono, prima, un'ambientazione molto più vasta (perché si entra nel decennio con una galleria di miti e di eroi che risultano annullati, polverizzati, scomparsi, mai sostituiti, alla fine?). E soprattutto non poter mai separare con linee di demarcazione netta un segnale creativo dall'altro, un dato dall'altro di generi diversi dell'arte. E accettare di non vedere con chiarezza la linea che separa il vero dal verosimile, l'invenzione narrata dal fatto appena accaduto o in procinto di verificarsi.
Non è l'elogio del verismo, del naturalismo o del realismo nel cinema o nell'arte americani. E' la descrizione di una immensa società a « circuito chiuso » in cui il dato fondamentale di definizione non è segnato da uno stile o da una scuola locale, ma da un carattere di struttura: la

società americana rinvia fittamente se stessa a se stessa con messaggi *veri* e *falsi*, resi altrettanto veri e altrettanto falsi dall'intensa ripetività delle immagini, attraverso l'immensa esplosione e l'uso sociale della televisione. La diffusione quantitativa delle immagini, che alternano in un flusso continuo l'archivio del passato e la cronaca, il documentario, la serie poliziesca e il più fitto, il più visivo e istantaneo telegiornale del mondo fa sì che tutto sia cinema e tutto sia telegiornale, in una presa diretta a tempi stretti che porta Bogart ad essere idolo e coetaneo di Bob Dylan, mentre la serie poliziesca insegue gli eventi dei ghetti, delle università, della violenza nelle strade, e lo « Shangai Express » si scontra sullo stesso binario con le ultime immagini dal Vietnam.
L'uso sociale dello strumento, d'altra parte, lo colloca al centro della vita sociale, familiare o tribale, fa dello schermo perennemente acceso un altare, un comizio, un movimento e una piazza. Uccidono Kennedy, e la gente corre a raccogliersi di fronte alla luce azzurra dello schermo TV. E' il suo modo di piangere, di celebrare, di sapere, e di continuare ad esistere, nella vita atomizzata e fittamente collegata degli individui-massa e della loro immensa solitudine collettiva.

Nella lunga striscia luminosa del televisore sempre acceso, in ogni momento e in ogni parte d'America (con la televisione su cavo si è giunti anche a 40 canali nella stessa regione, e la televisione è diventata la più remota — col satellite — e la più prossima — col cavo — dei legami sociali) vanno collocati tutti i dati delle forme sociali dell'arte. E' in questa striscia e in questa luce che si spiegano le violente crisi di rigetto che vanno dall'*underground* agli Hippies, le *overdose* di adattamento che trasforma i miti del passato in fenomeni *camp* e *kitch* di altre esistenze, la rivolta che si forma dal nutrimento stesso delle immagini di « conciliazione », che si realizza nella distribuzione delle immagini della rivolta. E quella ansietà di riscoperta — continuamente frustrata — del dato fisico, individuale, corporeo, unico, tendente a ritrovare l'uomo a sostituire l'artefatto, che nasce o con la fuga dall'immagine (l'inaffermabilità visiva dell'arte concettuale) o con il tentativo di fare l'arte « più vera del vero » (Leslie, Parlstein, Bailey, Richard Mc Lean, Hanson Estes, Close).
E' in questo campo d'attrazione che va cercata quella « scoperta » quella valutazione o rivalutazione del corpo (il corpo contro le armi, il corpo contro le macchine, il corpo contro la legge, il corpo contro i gradi, gli ordini, le differenzazioni sociali) che ha segnato il decennio in zone molto più vaste della cultura hippy o dei costumi della generazione più giovane. Perché è nella scoperta del corpo, e nel disperato tentativo di ricollocarlo, intatto e nudo, al centro della scena, che sta il vero senso, sociale, politico, psicologico, morale, religioso, estetico, di un tentativo di rivoluzione culturale che ha voluto sostituire le idee o i simboli con i corpi umani, e concentrare su di essi l'attenzione, come all'inizio del mondo.

Allora, a partire da questo punto, cominciano a intravedersi ragioni profonde sul problema della scomparsa del divo, del mito. O lo ha dissolto come un tenace detergente, l'infinita ripetizione e rifrazioni di volti della televisione perenne. O la particolarità significante di uno o di una sono stati vanificati dalla nuova uguaglianza dei corpi, in una epoca di salute e di bellezza collettiva, esplosa come reazione, nostalgia, alternativa o ricerca, per contrapporre il troppo vivo al troppo artefatto, il toccabile, lo sperimentabile, il vivibile, in termini anche personali e privati, all'affresco dei grandi simboli sociali. Se ognuno e ogni gruppo può avere fino in fondo — o molto più a fondo — la propria esperienza fisica, non ha più bisogno che dallo schermo gli giunga il sospiro dalle labbra socchiuse di Greta Garbo, di Marilyn Monroe. Ma Greta Garbo e Marilyn

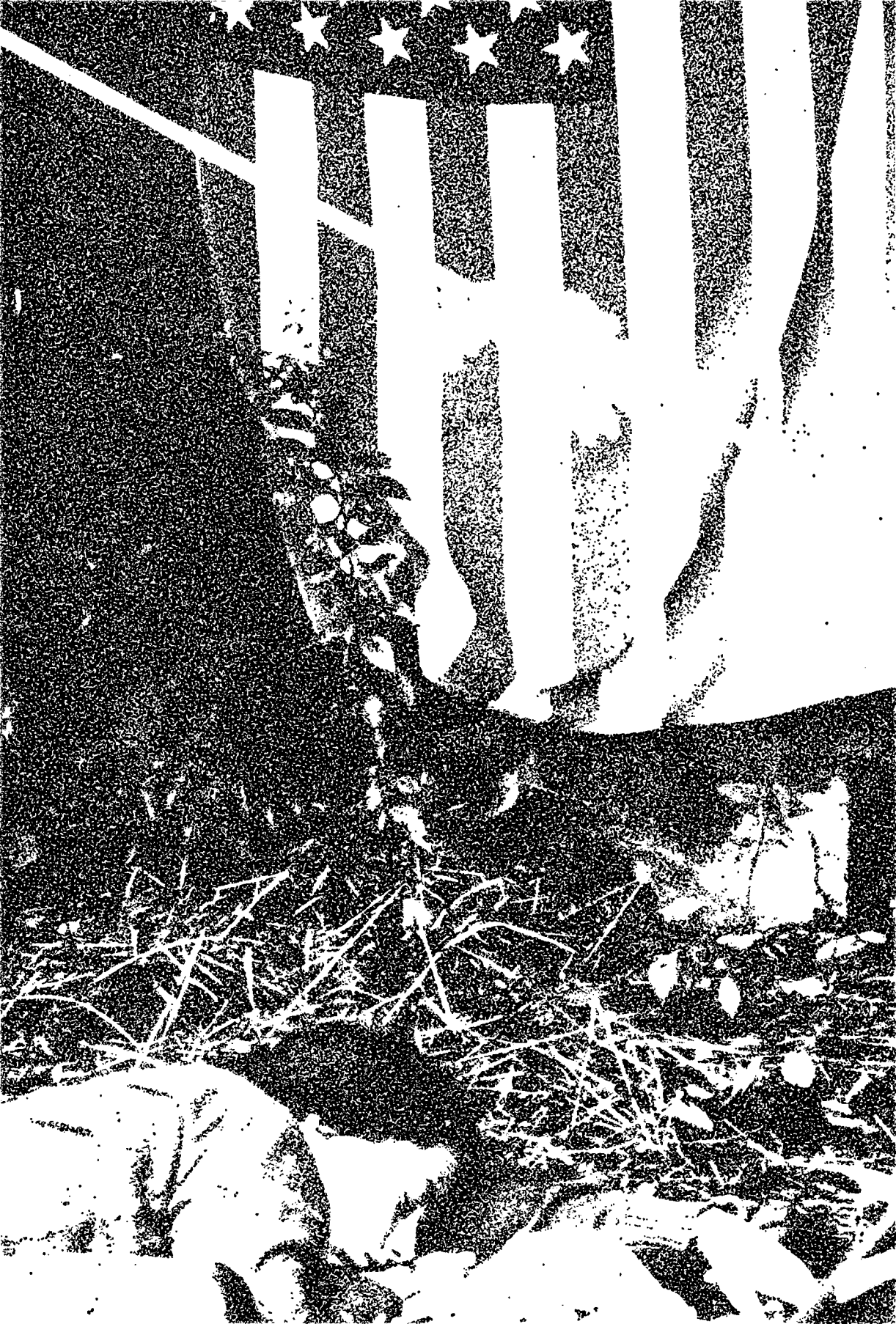
Monroe tornano come tappezzeria e manifesto e bloccano, con la loro « grandezza » il passaggio di ogni altro mito. Ci sono solo le loro enormi esistenze, avvenute, si suppone, in un'epoca in cui l'Olimpo era vero, e gli dei non erano tanto lontani. Queste esistenze mitiche proteggono, dai posters, le esistenze private e « vere », spinte a ritenersi protagonisti in proprio (incarnando, naturalmente un modello: la nuova libertà del proprio corpo e della propria vita), milioni di facce di primi uomini e prime donne. Nel senso biblico del cominciare il mondo da capo, e nel senso di un nuovo genere di spettacolo. La tecnologia accarezza questa nuova separazione nella uguaglianza, questo nuovo individualismo di massa. Un armamentario di macchine fotografiche, registratori, cineprese, videotapes, circola fra le mani ribelli della società del benessere come fra le mani benestanti della maggioranza non ribelle, distribuendo la sensazione — a volte realizzata — di « farsi il film da soli ». Dopo tutto l'intera esperienza *Underground* nasce di qui. Ma anche il tocco improvvisato e avventuroso di molto cinema indipendente, della grande tradizione documentaria che aggira continuamente la Televisione, copiando e al tempo stesso spingendola avanti, fino a quando anche il grande cinema scopre la essenzialità della inquadratura fissa e la necessità del viso quasi ignoto, della faccia e della parola di tutti (*Carnal Knowledge*, per esempio).
Nel frattempo è avvenuta l'esplosione del suono, da Monterey Pop alla morte di Janis Joplin, da Pete Seger a Bob Dylan, da Peter, Paul e Mary a tutti i generi di *sound*, nell'immenso cerchio di risonanza stereofonica creato dai Beatles e dai Rolling Stones. Il « suono » — diventando l'impronta di una generazione, ha modificato profondamente la società americana e il cinema americano. Intanto è stata proprio l'isola del suono a separare una immensa generazione di nuovi venuti da tutta l'*imagerie* del passato, a staccarli dagli schermi dei cinema e dei televisori. Ha creato altri miti e altri eroi, però meno remoti, infinitamente copiabili, e ha creato anche lo spazio, l'intervallo necessario, perché il *prima* potesse trasformarsi in *divino* (l'esplosione dei posters del vecchio cinema) e il *dopo* potesse modificarsi, anche strutturalmente, secondo le richieste e la nuova indipendenza del suono (molti film del decennio, come vedremo, come è facile e legittimo dimostrare, si sono formati nell'ambito e nella misura delle nuove piste sonore). In ogni caso il suono ha smesso di essere la « sonorizzazione » e il « commento musicale » del film. Divenuto campo magnetico di una immensa forza interiore e sociale, il suono ha determinato crisi furibonde di rigetto (tutti i film *underground* di Stan Brokhage, con poche eccezioni, sono muti, e quasi tutto l'*underground* mostra crisi di distacco, o quantomeno di diffidente distanza dal suono e potenti aree di attrazione, capaci di formare o condizionare l'intera linea di un disegno creativo dal nascere. Fra l'esperimento iniziale di Andy Warhol (un gruppo rock contro lo schermo che proietta un suo film) e la concezione « long play » di *Easy Rider* (che è il *visual score* della musica, non il tradizionale contrario) ci sono una infinità di gradazioni e di situazioni intermedie in cui il campo di gravitazione della musica resta comunque fortissimo. Un grande strumento del cinema americano, il dialogo, l'impronta di derivazione teatrale, si scioglie nell'intensità della musica. Di colpo il dialogo torna, con tutta la forza della nostalgia e tutta la ricchezza di bilancio di un lungo cammino, in *Carnal Knowledge* che non è l'inizio ma il punto d'arrivo di un « nuovo cinema », qualunque cosa esso sia stato. Si fa silenzio (tranne, la radio e la musica di fondo degli anni Cinquanta riascoltata in tutta la sua desolazione) e si parla, si parla si parla, in cambio di tutto il tempo in cui si è ballato, marciato, cantato, predicato e taciuto. Ma appunto *Carnal Knowledge* è un punto d'arrivo, un bilancio.

Tutto ha qui la sua traccia. Il passato della radio, l'inquadratura della televisione, il sonoro del documentario (le voci sempre in primo piano) il peso realistico di vicende relativamente irrilevanti, il ritorno al « privato », la scoperta del sesso, e il dolore di un vasto punto, centrale e vuoto, che in qualche modo *era* l'America, o la promessa, o la giovinezza perduta. I nuovi miti, i posters del futuro, ricominceranno a formarsi a partire di qui.
Ma torniamo all'affermazione proposta prima: nella società a circuito chiuso, presa in un fitto giro di comunicazioni che rinviano il vero al documentario, il documentario alla *fiction* e la *fiction* come modello che modificandosi rimbalza dentro la trasmissione continua, la vita non è previlegiata sulla rappresentazione e non è vero il contrario. Kennedy muore davvero perché muore in televisione. L'esplosione della morte di Kennedy (tutta la striscia di morte, che lo precede e lo segue) schizza fisicamente dagli schermi dentro la vita dell'individuo-massa e lo cambia in avanti e all'indietro, i corpi inseguono le immagini e le immagini i corpi. Si potrebbe dire parlando dell'arte, del teatro, della moda e della musica: in nessun caso il discorso è per generi. In nessun caso l'episodio creativo segnala un sussulto ragionevolmente percepibile rispetto all'evento « vero ». Rimane una grande incertezza che produce paurose oscillazioni fra il misticismo e la perentorietà della azione politica, fra la convenienza pragmatica e l'isolamento in campagna, fra l'impegno universale (in cui marcia, canzone, scontro e fotografia dell'evento sono altrettanti eventi dello stesso segno, senso e portata), e l'affermazione finale del « rivoluzionario » Jerry Rubin (« adesso voglio solo andare da qualche parte e dedicarmi a cambiare i pannolini a mio figlio »). In *Gimme Shelter* il documentario dei fratelli Maysles che presenta persino un vero delitto, che è insieme film e prova giuridica dell'evento, compare, come organizzatore del concerto californiano dei Rolling Stones, nientemeno che Melvin Belli. Chi è Belli, questo personaggio preso dalla vita (organizzatore, impresario) che diventa attore facendo se stesso? Ma è il famoso avvocato difensore di Ruby, l'assassino di Oswald. C'era Belli accanto a Ruby, al processo, e c'era Belli a vegliare la strana morte del più strano assassino del secolo. Il televisore lo ha rimbalzato nel cinema, ma è nel cinema perché viene dalla vita, e la sua vita porta, al centro, la grande cicatrice americana della morte di Kennedy. E compare in un film dove — simbolicamente, si direbbe, e invece, davvero — si compie e si documenta un delitto.
Stabilito questo rapporto di omogeneità con ogni altro dato della vita sociale, un rapporto che può verificarsi solo in un mondo ad altissima densità di informazione sonora e visiva, è utile districare il nodo dei rapporti e delle influenze fra il cinema e gli altri aspetti della vita sociale e artistica proponendo di percorrere alcuni itinerari. Questi itinerari possono forse fare più luce di un percorso interno alla storia del cinema, alle sue definizioni soggettive. Sarà anche una continua ricerca di criteri di giudizio che servano a ragionare col fenomeno cinema senza chiudersi all'interno o di un frammento della storia del cinema o di un esercizio di critica.
Parlando di teatro si scoprirà un tracciato che porta dall'Actor's Studio al Living Theatre, (o all'Open Theatre, al Minneapolis Firehouse) passando per l'esperienza devastante e fondamentale degli Happenings.
Nel rapporto con le arti figurative, il primo dato è la forza del cinema sull'arte (la Pop Art, le mille facce di Marilyn Monroe) il secondo è la forza dell'arte sul cinema (la Pop Art colora e segna interi blocchi di cinema del decennio) il terzo è la creazione di una nuova mitologia figurativa (la « copertina del disco » o il « sole in macchina ») che contribuisce a indebolire e screditare il verso ironico che poteva essere fatto

solo alla composta grandezza dei veri divi e del vero Olimpo. Il quarto è una affannosa ricerca di « vero ». O una svalutazione dell'immagine che contribuisce a spingere il cinema o verso la televisione o verso l'esperimento.
Poi c'è il rapporto con la musica (dal jazz al rock, attraverso una esperienza carnale che trasforma le immagini in musica e altera il rapporto fra il visivo e l'ascoltato) il rapporto con la televisione, nei cinque momenti fondamentali del documentario, delle notizie parlate, della serie drammatica o poliziesca, della ripresa diretta, e del « talk show » o spettacolo parlato della notte. Il rapporto, cioè con l'evento, o almeno con alcuni trasalimenti fondamentali che hanno colpito varie volte la spina dorsale di una società e delle sue forme espressive. E infine il rapporto con la nostalgia, con un passato prossimo e già mitico in cui una generazione di trentenni e quarantenni, appena passata la soglia della rivolta, si voltano a contemplare, evocare o inventare il mondo « prima del conflitto », dando luogo a una nuova estetica del racconto, appassionatamente purificata, eppure gremita, di tutti i segni del decennio. E' lungo queste tracce e questi percorsi che cercheremo il metodo e i capitoli di uno sguardo all'indietro sull'ultimo cinema americano.
Cominciando con questa domanda: perché si entra nel tunnel visivo del decennio portando un grande bagaglio di immagini e di miti dal decennio precedente, ma se ne esce lasciando le stanze vuote?

La polverizzazione dei miti

Il problema ha certamente una portata sociologica, un valore di simbolo e la qualità di un indice prezioso nello sviluppo di una comunità, che va molto al di là della storia del cinema: la scomparsa del divo. Certo ci sono molte risposte. Antonioni, proponendo in modo così scoperto ed essenziale la struttura del film, ha proposto il film, come divo. Fellini, irrompendo con la sua incontenibile natura di story-teller, e l'esplosione della sua fantasia, ha fatto diventare « divo » il regista, Rosi ha trasformato in « divo » non l'interprete ma il personaggio (Giuliano, lo speculatore napoletano, Mattei), Godard ha privilegiato il rapporto fra l'autore e la materia narrata. La lista può continuare con qualche altro nome. Ma si tratterebbe sempre di nomi europei. Non a caso, in America, si stenta a trovare il nome dell'autore, sulla locandina del film, se il film è americano. Mentre i film europei di qualche rilievo vengono sempre proposti al pubblico in nome dell'autore, e passa in secondo piano persino il titolo. Dunque per la scena americana (dove è diventato piccolo, fragile, transitorio, evanescente non solo il nome del regista ma anche quello dell'attore), la domanda rimane al centro, e si vede in essa la spia di una profonda trasformazione sociale: perché è morto il divo? O almeno: perché ha subìto la trasformazione che porta da Henry Fonda a Peter Fonda, da Marlon Brando a Dustin Hoffman, da Humphrey Bogart a Art Garfunkel, da Marilyn Monroe a Viva, da Elisabeth Taylor a Mia Farrow, da Paul Newman a Dennis Hopper? Lungo la dorsale più conciliante e commerciale dello sviluppo del cinema esiste, naturalmente, una specie di ponte che porta in qualche modo il divismo dal passato al futuro, per quel tanto di sicurezza che il « box office » ha diritto di conservare. E così, « in mezzo », troviamo Rachel Welch, Barbra Streisand, Liza Minnelli. Non che non ci sia talento in qualche caso. La Streisand e la Minnelli hanno « showmanship » da vendere. Ma la macchina le ha rapacemente catturate per rappresentare il passato e farlo rivivere, per dare la sensazione e la garanzia che una donna straordinaria capace di cantare ballare e recitare lungo la linea di una illustre eredità hollywoo-

diana ci sarà sempre. In realtà, intorno alla loro *performance*, a volte straordinaria, quanto a risorse, talento, bravura, c'è un irremediabile odore di museo delle cere, e l'illusione di poter far rivivere l'eterna commedia sui fondali illuminati della New York notturna vista attraverso un bicchiere di Martini. Ma nel prisma moltiplicatore dei consumi e delle comunicazioni di massa, i film alla James Bond hanno dimostrato che le Rachel Welch, (seni, gambe, sorriso provocante eccetera) si possono moltiplicare per dieci all'interno della stessa pellicola, ottenendo una discreta qualità delle copie. Personaggi « dal vero » come Shirley Mc Lane non possono che lasciare via libera a qualunque nuova ragazza, per poi magari ricomparire nel ruolo di qualunque ragazza (*Desperate Characters*) non appena riemerge il genere *sociale-intimo* (che cercheremo di definire più avanti), Debbie Reynolds e Doris Day continueranno disperatamente a tentare per sei o sette anni di sembrare le ragazze « acqua e sapone » di un college 1950 per poi sparire in televisione o in una confortevole vita coniugale con cani, figli e « sation wagon » come nei loro film dell'epoca d'oro.
Un altro ponte attraverso il decennio è quello di alcune « signore » del cinema. C'è un rapporto attraverso l'oceano fra personaggi come Simone Signoret e Shelley Winters, come avrebbe potuto esserci fra Marylin Monroe e Elisabeth Taylor se solo Marylin avesse avuto una vita privata o sentimentale meno drammatica. Sono personaggi che in qualche modo sanno invecchiare e durare. Ma la storia vuole che Marylin Monroe sia esplosa al centro del decennio come Kennedy e King, e sia anche lei, in qualche modo unita a loro come simbolo di distruzione. E che alle altre dello stesso livello tocchino il più delle volte (per la Taylor, con la sola eccezione del primo film di Nichols, *Who's Afraid of Virginia Wolf?*) ruoli di penosa imitazione delle vecchie Jane Russel, o ruoli da brave caratteriste come Hollywood, il teatro e la vita ne possiedono a centinaia. Dunque nonostante qualche ponte, qualche legame fra l'ingresso e l'uscita di un lungo e gremito tunnel il fenomeno è questo. All'ingresso si presentano miti di portata psicologica enorme, capaci di un riverbero che è ancora lontano dall'essersi spento. Per esempio Brando, Bogart, Marylin Monroe, Sidney Poitier e, un poco più in giù, Paul Newman, Burt Lancaster. Immediatamente alle loro spalle la legione dei miti è fittissima e occupa tutto lo spazio dei Quaranta e Cinquanta, da Gable a Fonda, da Tracy a James Stewart. All'uscita del tunnel si può anche compilare una lista che funziona sia per gli incassi che per il « poster » nella camera dei ragazzi. Ma chiunque sente subito che il fenomeno è molto diverso. Talvolta il rapporto di qualità professionale è addirittura inverso, Jane Fonda è più brava (ha meno fissità) di suo padre, e Dennis Hopper in una sola prova (*Easy Rider*) pesa più di Paul Newman. Ma si sente subito che si tratta di miti leggeri, portatili, di aquiloni che vanno via con una certa fresca e colorata evanescenza. La stessa intensa « rappresentatività » che porta Elliot Gould, ebreo newyorkese, a incarnare di colpo uno strato di cultura, di generazione e di gruppo, lo fa dissolvere non appena si è capito che la sua qualità è proprio di essere « tale e quale ». Accanto a lui ecco il gigante biondo della costa dell'est, liberale, cinico, generoso, con ottime famiglie e ottime scuole alle spalle, Donald Sutherland, per esempio. Può durare. Ma il fenomeno della rappresentatività pesa sulle sue spalle (o le rende leggere, facili da rimuovere) allo stesso modo del Peter Fonda, ragazzo normale del grande esodo, e di Peter Boyle, eterna faccia dell'americano povero e razionario, una faccia documentario, da intervista Tv, dunque sostituibile.
E poi il problema della loro durata è complicato dalle interferenze personali di questi nuovi divi con il quotidiano, il reale. Invece della iconica, esemplare fissità dei loro genitori e progenitori (resa impossibile, del

resto, dal continuo flusso di immagini delle informazioni, dallo schermo TV sempre acceso su molti canali in ogni ora del giorno, in ogni angolo del paese) essi non solo hanno i gesti e i tic del momento, ma li interpretano e rappresentano con una fede esistenziale che mescola il mestiere alla vita. Sono attivisti, militanti, generosi, attivi, partecipano, esistono davvero, anche quando il circo spegne le luci. Ciò aumenta la loro « rappresentatività » ma diminuisce il loro « divismo », fino a che subiscono le frantumazioni e i sussulti dell'epoca politica e generazionale di cui fanno parte in modo tanto diretto. Quei pochi che insistono nel professionalismo puro, come Alan Arkin, la volta che non li salva Nichols (in *Catch 22*) finiscono in un fitto giro di produzione che si può per brevità definire: « cinema per gli aerei ». E' quell'immensa produzione americana che nessuno si sogna mai di vedere (salvo milioni di americani nella rituale uscita del venerdì e del sabato sera) e che poi finisce, contro il pagamento di due dollari e cinquanta, sulle linee aeree da e per l'America, in quanto film « non controversi » (si e no un bacio, a letto solo se regolarmente sposati, tanti bambini, lentiggini e cani, qualche suora, qualche capellone bonario, un negro che continua a ridere dal 1930 e che in questi film per qualche ragione non ha ancora perso il suo humor).
Altrimenti, come si è detto, i tratti di rappresentatività e di partecipazione diretta alla vita, dando dimensioni umane contrastano con la creazione del mito. Oppure, se c'è il mito, ha la consistenza e durata della vita (leader, riferimento, immagine di azione pratica) non dello schermo. Poi c'è un altro fenomeno, al quale si è già accennato e che non è che un altro modo di riproporre la situazione appena descritta. Peter Fonda, Dannis Hopper, Elliot Gould, Dustin Hoffman, non vi ricordano le copertine di un disco? Garfunkel viene addirittura dal disco (Simon and Garfunkel) Dustin Hoffman, in *Harry Kellerman* interpreta un divo della canzone, lo diventa nel film, con la faccia giusta. Ali Mac Graw è nata identica a una delle due ragazze del famoso gruppo californiano dei « Mamas and Papas ». Il gorgo sonoro si fa sentire anche qui, sovrapponendo tratti e immagini alla definizione del nuovo volto e dei nuovi gesti. E anche in questo, oltre al debito verso la musica, cinema e divismo registrano il carattere effimero di un frammento di generazione, una durata, cioè, infinitamente minore, di quella richiesta per lo spazio del mito.
E la risposta non è, ovviamente: il cinema ha ceduto alla musica. Qui, in questo contesto, la musica e i suoi divi rappresentano la nuova *imagerie* di massa; infinitamente accessibile, infinitamente ripetibile, infinitamente consumabile, in una continua omogeneità fra fantasia e realtà, fra invenzione e cronaca. Alimentata dalla dilatazione dello schermo, la personalità di Jane Fonda funziona sulle piazze dove arringa i gruppi politici radicali, dove milita per la liberazione femminile e contro la guerra, in un espandersi dell'evento in « fiction » che rimbalza dalle foto di cronaca allo schermo televisivo al cinema esattamente come aveva fatto Joan Baez. E tutto ciò a confronto con la immobilità, la elementarità, il distacco, la esemplarità e la lunga durata del vero divo, del divo tradizionale. Si può osservare che c'erano stati attori del New Deal, attori rooseveltiani, attori patriottici e interventisti e attori kennediani, (il più grande dei quali, per esempio, Henry Fonda). E anche che quasi tutti gli attori « nati » verso la fine del decennio, da Jack Nicholson e Gene Hackman (*The French Connection*) sono più bravi della grande maggioranza di coloro che li hanno preceduti, inclusi alcuni dei divi di prima grandezza e di celebrità universale. Ma i divi erano mostri remoti che avevano fra sé e il pubblico una grande distanza. Li proteggeva lo schermo, la luce dei riflettori, le accurate finzioni di tutti i generi, i press agents e Louella Parson. Non era ancora cominciata la « società a circuito chiuso », il fitto rimbalzo d'immagini — e il fitto « effetto di boomerang » — in cui realtà e *fiction* si sarebbero continuamente

trasformate a vicenda. In questa società a circuito chiuso il suono ha avuto una parte immensa perché la tecnologia ha reso disponibile un meccanismo di riproduzione e di vendita (dal disco al jukebox al nastro alla « musicassette ») infinitamente più veloce del cinema. Le immagini d'altra parte sono cominciate a piovere sempre più fittamente dalla televisione, in una continua rotazione di vero, non vero e semi-vero. E la scena più tipica di una stanza americana a metà degli Anni Sessanta, avrebbe potuto facilmente essere (come ha constatato chi ci ha vissuto in quell'epoca): televisore acceso, senza sonoro, e suoni forniti dal giradischi HI-FI o dal registratore portatile. Tutto ciò, insieme all'irrompere in massa di frammenti interamente nuovi di opinione e di classe sociale (i giovani, i negri) ha cambiato sia l'immagine che il rapporto con l'immagine. Sotto la spinta — facile, portatile, distribuibile, — della nuova confezione del suono anche l'immagine è diventata « software » di un nuovo tipo di comunicazione di massa a misura di massa.
Dunque non c'è dubbio che la polverizzazione del mito avviene in coincidenza con un nuovo protagonismo di massa e con una spinta tecnologica alla confezione e al consumo di immagini e suoni, a tempi sempre meno dissociati dal reale e dal quotidiano.
Il riferimento ai negri e ai giovani, può essere particolarmente utile in questo contesto. Tutti sappiamo qual è fisicamente l'immagine di questi giovani e di questi negri, molto più di quanto non si sia saputo qual era effettivamente l'immagine dei Dillinger, degli Al Capone, delle donne fatali e dei reporters indomiti al tempo dei grandi classici americani che hanno prodotto i miti, molto più di quanto fossero noti i modelli che hanno ispirato il Brando di *Fronte del Porto*, il Bogart di *Casablanca*, le donne confuse e sconvolte dei *Misfits*. Di questi nuovi venuti conosciamo il volto, il guardaroba, le abitudini, la vita, i gesti, la voce, anche attraverso una corona di simboli — da Berkeley a Chicago — e di suoni, da Janis Joplin a Carol King, da James Taylor a Kris Kristofferson, da Jimi Hendrix a Josè Feliciano. Perciò la loro immagine ci appare più chiara nell'insieme della « nazione » di Woodstock o nel documentario di una marcia su Washington che in un solo volto, in un profilo preciso, in un unico identikit capace di riassumerli tutti. Non appena ci sembra di avere afferrato una immagine « universale » che comprende il profilo di Peter Fonda, i ragazzi di *Strawberry Statement*, il « passo del movimento » di Dennis Hopper (quel modo speciale di camminare saltellando di questa generazione di americani) l'espressione ingrugnata, pelosa e comica di Elliot Gould, l'aureola crespa di Garfunkel che si confonde con quella di Hendrix — subito l'immagine si sfalda e si sfuoca in immagini ancora più attendibili che vengono dalla folla. La faccia di Angela Davis si sovrappone con forza, e molti non sono sicuri se l'hanno vista o non l'hanno vista in un film, e Jane Fonda gioca allo stesso gioco, di confondere — molto utilmente, ai fini che lei persegue — la vita la *fiction*.
Naturalmente, se il mito della « grandezza a causa della segregazione » di Howard Hughes ha un senso — e le recenti vicende di Clifford Irving e della falsa biografia del miliardario recluso lo hanno provato — quando qualcosa resta a distanza dalla continua, quotidiana distribuzione di immagini, allora resta ancora possibile dar vita a un frammento di mito, lo schizzo, l'abbozzo, di una immagine riassuntiva, unica, di un riferimento esemplare. Per esempio Jack Nicholson è la faccia di quella parte di generazione, quarantenne, tormentata e sensibile, che ha immediatamente preceduto la rivolta dei giovani, che ha dovuto, suo malgrado, confrontarsi con essa, che ha tentato con fatica e con pena — e di solito con risultati infelici — un arruolamento tardivo. Di questo gruppo noi sappiamo ben poco, non c'era nella narrativa e nei film prima

del grande esodo, fa scarsamente notizia in televisione — tranne qualche volonteroso e pittoresco avvocato dei giovani *radicals* che si batte nei tribunali per cause impossibili e che ha, appunto, la faccia di Nicholson. Anche della donna forte, non incolta, non insensibile, precocemente sfiorita nella bella e arida casetta del quartiere suburbano, ricca di dollari, di bambini, di macchine per tagliare l'erba, di solitudine e di sogni impossibili, si sa pochissimo, come mostrano anche le continue sfuocature e i riaggiustamenti di tiro dei vari programmi di liberazione della donna che vorrebbero rivolgersi, a questo tipo di pubblico. Si tratta di cifre e di ombre, molto più che di visi. E allora possono ancora esprimere un simbolo, sia pure di media o breve durata, come Carrie Snodgress (*Diary of a Mad Housewife*). Altrimenti ogni tentativo di identificare il campione ci rimanda alla vita, e pesa sulla *fiction* il problema — che è diventato un giuoco di verifica documentaria e realistica — di copiare il meglio possibile, di non tradire il trucco, di non rivelare l'attore. Ciò che, per esempio, ha prodotto, in tutti gli « youth movies » una continua imitazione tecnica del documentario televisivo, sfuocature e macchina a mano compresi.

Il problema è ancora più vistoso per i negri. Moltissimi nuovi attori. Nessun attore. La folla più documentata del mondo diventa massa, e può produrre leaders — Le Roi Jones, Rap Brown, Stokeley Charmicael, Fred Hampton, Huey Newton, Angela Davies — e nessun attore il cui nome si possa ricordare senza consultare un catalogo.

Ma poiché stiamo cercando di rintracciare la linea della parabola dell'attore e del mito in un decennio di cinema, vediamo di riferirci alla più utile, alla più sintomatica delle piste, il teatro e le scuole di teatro, in America, nel corso dello stesso periodo. Cioè: dall'Actor's Studio al Living Theatre.

Dall'Actor's Studio al Living Theatre

Il mutamento avviene nel teatro con una detonazione quasi improvvisa, una giostra di pochi anni, fra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, e segna di colpo il discredito (almeno: il discredito culturale, o il suo ridimensionamento) del cosiddetto « legitimate theatre » o teatro professionale tradizionale o teatro di Broadway. E lancia all'intorno una serie di schegge e di nuovi, inediti terminali, chiamati « Off-Broadway », « Off-Off Broadway », ma sopratutto la lingua linea alternativa che fra molti esperimenti di diverso livello, va dal Living Theatre all'Open Theatre al Minneapolis Firehouse, al Group Theatre, al gruppo della Tulane Drama Review, al teatro di Schechner (New York University). Il perno di questa rotazione improvvisa di valore e di senso è stato lo scroscio di Happenings, il sensazionale cortocircuito fra arti figurative, teatro, danza, mentre emergevano (o riemergevano, dopo le testimonianze solitarie della « Beat Generation ») nuove ansie di vita comunitaria, di riaggiustamento della vita e dell'immaginazione, di testimonianza religiosa e politica (nel senso particolare che queste parole hanno in America) di ricerca di spazi estranei alla produzione, al consumo, alla vendita. Sarà facile vedere più avanti il rapporto preciso e profondo fra questo momento di rivoluzione del teatro e il fitto brulicare, sempre meno sommerso, del cinema *underground* e indipendente.

Qui, nella ricerca del modello e del momento di mutamento dell'essere e del « fare l'attore », si deve prima di tutto notare che il mutamento consiste nella rinuncia allo spazio psicologico o simbolico o sociologico (i tre aspetti fondamentali del teatro americano moderno) per una occu-

pazione dello spazio realizzato dall'attore, in modo esistenziale e fisico. E' a partire da questo punto che l'interprete prende il posto del personaggio, confondendo sempre di più i confini fra la vita e la scena, tendendo a identificare il tempo reale con il tempo ideale della narrazione, e lo spazio interiore e poetico dell'azione teatrale con lo spazio fisico della sala, con l'ingombro, la consistenza, le reazioni fisiche degli attori e del pubblico. E' in questo stesso periodo che nasce, nel cinema *underground*, l'ossessione degli autori di farsi attori (o il contrario) filmando sempre il più proprio spazio, il proprio ambiente e il proprio corpo, cercando una unità intima e reale di tutti i dati di un angolo minimo e profondo, forse come risposta alla provocazione della circolazione vasta e superficiale del modello televisivo.

E' in questo stesso periodo che nella vita sociale e politica ha luogo il preannuncio, poi la pressione, poi l'invasione di grandi frammenti di nuove masse (i negri, i giovani) che *sono*, non *rappresentano* qualche cosa, che interrompono il discorso per simboli, l'ubbidienza agli emblemi e l'identificazione attraverso i miti, per tentare di occupare fisicamente gli spazi corrispondenti alla ribellione che vivono. Lo spazio stabile e intermedio in cui potevano fissarsi e mantenersi le strutture del funzionamento sociale (l'autorità e i suoi simboli) e le immagini della cultura (con i suoi tratti caratteristici di fissità carismatica, come il volto di un divo) risultano dunque aggrediti tanto da una irruzione di massa quanto da una accanita ricerca di spazi locali, piccoli ma fisicamente constatabili. Fiorisce il teatrino d'avanguardia, il cinema *underground*, l'happening provocatorio per poche persone. E intanto Martin Luther King guida le prime marce verso Montgomery e Selma, per le strade di Harlem compare Malcom X, e Julian Beck e Judith Malina cominciano la loro spola fra prigione e spettacolo, quella doppia rappresentazione del teatro e della vita, della dimostrazione politica e della commedia, che diventa subito l'emblema del Living Theatre e lo stile di tutto un decennio.

Prima, in quel celebre Actor's Studio che aveva creato tutta la generazione degli ultimi divi, si esaltava con religioso realismo il « *teatro come vita* » espresso dall'intensità, dalla sacralità di ogni gesto. Adesso, dalla rivoluzione degli anni Sessanta in avanti — e a partire, come si è detto, dalla dissacratoria celebrazione degli Happenings — il tema è « *la vita come teatro* », e avrà la sua massima esplosione nella diffusa teatralità di massa degli hippies e dei negri, nella stessa teatralità degli episodi di conflitto urbano, con il dato nuovo della continua mediazione della telecamera onnipresente, pronta a moltiplicare il dato locale in riferimento universale. E' una corsa continua verso il particolare, l'intimo e il diverso che, stanati dai mezzi di comunicazione di massa, diventano moda, gesto e comportamento collettivo. E anche, a rovescio, l'interpretazione personale e locale della moda e del gesto che rendono l'imitatore continuamente uguale al modello, una situazione nella quale ogni nuova immagine si moltiplica in una quantità di « doppi » reperibili in ogni strada, e ogni viso che spunta all'angolo di una strada suggerisce il « tipo » e « la moda ».

Quanto all'influenza del teatro sulla scena sociale e dunque anche sul cinema, si deve dire che la grande novità del Living Theatre è di avere sentito subito e mostrato immediatamente ciò che stava accadendo o che stava per accadere. Ormai non è più importante rivedere criticamente i testi di Gelber (« The Connection ») o degli altri autori su cui si è basato in quegli anni di lavoro il Living Theatre. Ciò che accadeva in scena era il fatto nuovo. Il senso di dolore, di disperazione, di vitalità, di allegria fisica, di gioco con la morte in nome del bisogno di sopravvivere, la solidarietà come legame che prende il posto di tutto il sottobosco di sentimenti della classe media, la povertà come modo di rifiutare le classi, sono scelte che lasciano un segno molto più profondo di qualunque speri-

mentazione parziale. Una volta iniziate le detonazioni a catena che hanno scosso l'intelligenza e la coscienza d'America lungo le linee sensibili delle nuove masse protestatarie, degli artisti e degli intellettuali, il fenomeno del Living Theatre ha assunto le sue dimensioni reali. Finito lo stupore e lo scandalo, si è trasformato in uno dei tanti nuclei del dissenso e della opposizione, lungo uno dei tanti livelli fra separazione e rivolta, nel grande accampamento eterogeneo delle culture alternative. Il fiato di questo accampamento che è stato a momenti brulicante e grandissimo, ha soffiato con forza su tutti i nuclei di lavoro creativo, e specialmente sulle arti figurative e sul cinema. La pittura, che con gli Happenings aveva dato il via alla rivolta, si sarebbe ricomposta e istituzionalizzata sugli spalti della Pop Art, e sarebbe confluita con Andy Warhol nel cinema *underground* (spingendolo ad una commercializzazione imprevista e inattesa) e precostituendo poi modelli importanti per il futuro cinema indipendente. Oppure sarebbe rientrata nelle gallerie e nella cultura dei comportamentisti. Il teatro — almeno il teatro di questo tipo — si sarebbe dissolto nella dimostrazione politica, da un lato, e nella « nazione di Woodstock », con simbolo e perno la musica, dall'altro.
Il cinema avrebbe subìto per prima cosa il contraccolpo violento di quella che i produttori americani avrebbero chiamato « l'evanescenza » del pubblico, pronto a coagularsi in un successo sporadico, e poi a dissolversi all'improvviso anche di fronte a un serio impegno economico e « artistico ». Sono gli ultimi anni dei grandi produttori, del Cinerama, del Todd-o-Scope, del tentativo, persino, di fare un cinema con gli odori (l'esperimento c'è stato davvero, nel 1962, in un cinema di Broadway). Per questo nella prima parte degli anni Sessanta l'impronta del cinema si trova altrove, è una storia che esce dal binario tradizionale e ricomincia in un altro punto e da capo. In parte nel documentario, in parte nel cinema *underground*, in parte nel nuovo cinema indipendente. E solo verso la fine del decennio giunge alla distribuzione commerciale un tipo di cinema che, per quanto carico di adattamenti e di compromessi, è pieno di segni, a volte superficiali e a volte profondi, del travaglio di una grande trasformazione.

Dagli Happenings alla Pop Art

Ma prima è necessario esplorare, sia pure superficialmente, l'altra linea di influenza che avrebbe giocato un ruolo capitale sul cambiamento del gusto, quel tratto di storia dell'arte contemporanea, in America, che sta fra la esplosione degli Happenings e lo stabilirsi della Pop Art. Perchè è necessario riferirsi agli Happenings nella esplorazione del mutamento avvenuto nel cinema americano negli ultimi anni? Il rapporto è diretto e indiretto. La linea immediata passa attraverso l'influenza che la cultura degli Happenings ha avuto nel cinema *underground*, un discorso che può essere benissimo rovesciato nel suo contrario: la spinta che l'esistenza limitata eppure vitale di certe sperimentazioni del cinema *underground* ha avuto nell'esperienza di alcuni artisti newyorkesi. C'è una certa meraviglia post-dadaista, (eppure più originale che culturalmente riscoperta) per « l'oggetto trovato », sia esso mito, situazione « documentaria » o persona, nel cinema *underground*, una certa insistenza sulla forza della ripetizione fissa e fuori contesto delle immagini, probabilmente con l'intenzione di oppure una risposta ribelle alla fluida razionalità delle comunicazioni di massa e dei relativi contenitori pubblicitari. Quest'occhio ossessivo, accanito, diverso, ha certamente influenzato l'atteggiamento di un gruppo di artisti destinati a diventare celebri nell'albo elegante dei miti della Pop Art: i mobili deformati di Oldenburg, i suoi oggetti molli e giganteschi,

ad esempio, sono nati prima o dopo certe continue deformazioni dei fratelli Kuchar nella ripresa di ambienti e oggetti? In ogni caso l'Happening sta al centro della zona di propulsione (indirettamente: di nascita, benché le date si disseminino nel prima e nel dopo) che imprime un forte sobbalzo, una intensa accelerazione al processo distruttivo di immagini e miti condotto sia dal cinema *underground* che dalla Pop Art. I pittori si assegneranno, anche in relazione alle circostanze sociali in cui si trovano a operare e ad avere fortuna, uno spazio grande e pubblico, come quello delle immagini dei mass media a cui fanno il verso. Riempiranno di migliaia di visi, di bandiere, di spazzolini da denti metallizzati, di oggetti paradossalmente uguali e paradossalmente deformi la mente e l'immaginazione di tutti. Gli autori *underground* mostreranno che se questo è il paesaggio, la conseguenza da trarre è l'occupazione di uno spazio limitato e intimo nel quale è impossibile l'incursione. Ma l'impronta distruttiva — segno, del resto, culturale e politico di tutto il decennio — rimane forte e comune. E diventa pubblica e celebre, per la prima volta, appunto, con gli Happenings. I 18 Happenings e *The Courtyard* di Allan Kaprow, *The Burning Building* di Red Grooms, *The American Moon* e *Mouth* di Robert Whitman, *Autobodys* di Oldenburg, per citare i più celebri fra i primi Happenings (1959-1960) hanno tutti il segno della esplosione che sta avvenendo dentro la cultura e le arti, e come in una strana premonizione mostrano, mimano, rappresentano l'inizio di un grande trasloco (il frenetico smontare e distruggere oggetti), il rifiuto a partecipare che precede la esplicita volontà di non accettare (l'happening è in se una autoesclusione dalla galleria e dal museo attraverso la liquidazione pubblica e teatrale dell'attività creativa, della ispirazione che avrebbe potuto portare alla scultura o al quadro), l'anticipazione visionaria e inconscia della violenza che sta salendo a spirale (l'eruzione delle palle di catrame, i materassi e le gomme d'automobile lanciati dalle finestre, il fumo, il fuoco, l'acqua colorata che sembra sangue, il disorientamento e persino il panico degli spettatori in situazioni che stranamente accennano, cinque o sei anni prima, ai conflitti urbani).

In tutti questi happenings, come nel Living Theatre, come, qualche anno dopo, nell'Open Theatre, come nel cinema *underground* fin dall'origine, come nel documentario di Rogosin, dei Maisles, di Pannebaker, di Leacock, ma anche negli schermi di tutte le televisioni americane, fra oggetti distrutti e oggetti non nati, fra le immagini della vita soppressa e quelle della vita rifiutata, ci sono i corpi umani, con tutto il carico, l'ingombro l'intralcio, della loro reale consistenza fisica. Il cinema commerciale, anche nelle sue linee più indipendenti, tarderà fino alla fine del decennio a registrare i segni di questo sisma profondo. Ma intanto si manifesta uno sdoppiamento che segna per anni, in America, il primato della massima e della minima comunicazione, dello schermo televisivo, che registra in quegli anni la più forte espansione nella storia dei mass media nel mondo, e del teatro e del cinema « ribelle », da cantina.

Gli « home movies » dei Kuchar e di Stan Brackage, in tutta la loro irrimediabile e deliberata non commercialità hanno il loro grande momento intellettuale e culturale proprio in quegli anni. Ed è nel tracciato aperto dal giornalismo televisivo che si afferma come genere cinematografico a parte il « documentario-reportage » che, con alcuni episodi esemplari (da *On the Bowery* a *Primary* da *Jazz on a Summer is day* a *Woodstock*) occuperà uno spazio importante incalzando da vicino lo stile e i modi di sviluppo di tutto il cinema.

Il grande schermo commerciale, tuttavia, resiste a lungo, in una distonia lontana dalla vita e vicina all'organizzazione degli Studios e tenta invano di esplorare un filone sociale in cui Paul Newman e Burt Lancaster sembrano destinati a succedere a Marlon Brando (ma si tratta

di cronaca, più che di vita politica, e di episodi mantenuti entro riferimenti ristretti). Oppure, rivolto all'indietro, cerca invano le piste della Grande Distrazione, tenta il recupero del Musical, della satira, della comica familiare. Persino il « legitimate theatre » è più incalzante, più rapido e più ricco degli eventi. Con « The Best Man », un'abile e ben costruita commedia di Gore Vidal sui retroscena delle elezioni di un presidente americano, la distanza fra Broadway e il fremente rinnovarsi della vita in America all'inizio degli Anni Sessanta si accorcia di colpo. E quando la televisione mostra il presidente degli Stati Uniti che corre da Washington a vedersi la pèce politica di cui tutti parlano, la distanza si accorcia ancora di più.
Socialmente e culturalmente il periodo che va dall'elezione all'assassinio di Kennedy appare come un periodo preciso, e il kennedismo sembra a distanza, più l'effetto che la causa di tanto fervore creativo. Come abbiamo visto, da una parte scattano le piccole ma provocatorie esplosioni degli Happenings, dall'altra si affacciano ai televisori di tutta l'America i milioni di facce diverse delle nuove masse. Al di sotto brulica l'*underground*, registratore di tensioni tenere, poetiche, grottesche e spasmodiche che non sono ancora giunte alla lacerazione totale. Al di sopra, nello splendore della moda e della società minoritaria ma ricca dei « liberals » appaiono i volti e i simboli della Pop Art, dalle mille facce di Marylin Monroe ai bersagli di Jasper Jones, dai barattoli di Andy Warhol agli oggetti deformi di Oldenburg. Il punto terminale è in quell'affresco-collage di Rauschenberg in cui il viso di Kennedy è il riferimento di una grande frantumazione. Rauschenberg viene dagli Happenings e va verso la coreografia e la danza, indicando la traiettoria, dal di sotto al di sopra e poi del generale al particolare, rispetto alle grandi linee di comunicazione, che tanti artisti americani hanno percorso in quegli anni, lasciando impronte di diverso livello, culturalmente, ma sempre rilevanti, come testimonianza e registrazione sociale d'un'epoca.
Il « legitimate cinema », con tutto il peso produttivo e commerciale dei suoi immensi apparati, scuote lentamente il torpore imposto dal livello incredibile dei suoi costi. E quando fa un gesto, è già superato dai fatti. Solo più tardi si saprà quante cose, anche per il cinema, stavano maturando lontano da Hollywood. L'unico punto di interferenza e di incontro che si possa intanto registrare fra la grande produzione e gli eventi, è il nuovo filone della « fantapolitica ». Con Kubrick, con *Strangelove*, con una produzione relativamente costosa ma indipendente, c'è una svolta nella quale per la prima volta la deformazione grottesca basata su un giudizio culturale e politico prende il posto del realismo nella ricostruzione amaramente comica di un possibile evento. E la traccia di questo genere di deformazione grottesca risale chiaramente all'indietro, e all'interno di una delle componenti essenziali dell'*underground* americano, all'inizio degli anni Sessanta. Così come la possibilità stessa di una denuncia « esagerata » del pericolo atomico, in condizioni irreversibili di conciliazione impossibile, porta l'impronta culturale di una ribellione profonda.

Immagini della cultura americana fra i 60 e i 70

Il discorso conduce a una più larga serie di riferimenti. Anche se è impossibile, prematuro e presuntuoso tentare di dare una risposta completa, si incontra a questo punto la domanda inevitabile: qual era la cultura americana in quegli anni, la cultura che sta intorno e alle spalle della striscia di immagini di cui stiamo parlando? I primi nomi che verrebbero in mente a chi ha vissuto e ha lavorato in America fra il '60 e il '70 sono seminati lungo un percorso anomalo che non viene e non va in nessun punto verso i riferimenti tradizionali e la cultura accademica. Sono i nomi di John

Cage, di J.D. Salinger, di Lenny Bruce, di Norman Mailer; di Allen Ginsberg, di James Baldwin, di Andy Warhol, di Bob Dylan, di Philip Roth. Per ragioni che si può tentare di esporre e di dimostrare, si può avere l'impressione che la cultura americana giri intorno a questi nomi come intorno ad un perno, a un passaggio obbligato, e ne esca, in qualche misura, cambiata. Il nome di John Cage è fatto molto spesso da chi tenta di costruire la storia del nuovo, dello sperimentale, negli ultimi quindici o venti anni di storia culturale d'America. E benchè questo nome appartenga alla musica, è fatto con particolare frequenza negli studi sul « nuovo cinema », sia *underground* che indipendente. Il fatto di rilievo non è tanto il contatto, anche pratico, che Cage può avere avuto con l'*underground*, quanto il tipo di rapporto ricco, spregiudicato e totalmente nuovo che Cage è riuscito a stabilire fra immaginazione e pubblico, cambiando il senso, lo spazio, la fruizione e il consumo dell'atto creativo. Il suo spettacolo di provocazione (la musica del silenzio, la musica dei suoni fortuiti della strada e della radio) i suoi contatti con lo spirito Zen, la sua capacità di liberarsi e di liberare completamente dal condizionamento ambientale in cui l'atto di immaginazione poteva nascere e circolare, lo collocano in un punto culturalmente profetico persino a confronto con la prima ondata della generazione Beat, lo collocano certamente *prima* di tutto ciò che conta sia nello sperimentalismo americano del dopoguerra, sia nello spirito di avventura esistenziale che con gli Hippies e le nuove generazioni diventerà un modo di vita di massa.
La spinta alla ricerca di una libertà creativa senza limiti, all'interno e attraverso gli strettissimi limiti produttivi e pratici del cinema *underground* è certamente legata alla spinta impressa e all'esempio stabilito dal « fare spettacolo » di John Cage.
Il nome di J. D. Salinger si perderà probabilmente fra i « minori » della letteratura americana di questo secolo. Però resta sua la scoperta dell'infinita delicatezza, vulnerabilità, diversità, di una generazione di figli che l'America continuava ad allevare come si aspettasse di avere un'altra ondata di colonizzatori e di pionieri. Salinger è stato il primo a toccare e a mostrare il dislivello immenso fra coloro che avevano ancora il gusto del produrre e competere e coloro che all'improvviso l'avevano perso, non riconoscevano niente alle spalle e si annusavano cautamente a vicenda in attesa di intrupparsi insieme nel grande esodo, per sottrarsi al peso e al mistero di un paesaggio che non potevano più decifrare.
Lenny Bruce dà a tutto ciò che sta per venire un linguaggio. E' il linguaggio estroso, immaginoso, intenso, febbrile, sarcastico, volgare, aggressivo, violento, irresistibilmente comico e tragico, un linguaggio liberato da tutto il peso della cultura e dei simboli, da cui sono state smontate tutte le forme e le buone maniere, che ha la leggerezza e la invenzione istantanea di chi possiede nulla e si identifica con niente, che ha il peso e le ferite di una vita in cui ci si sente assediati, estranei, inseguiti da paure che è difficile decifrare, attesi dal buio di un tunnel. Lenny Bruce era un attore, un « comedian », che inventava le proprie battute. Nella sua gracile solitudine, nella sua tremenda soggezione alla droga, isolato nel cerchio di un riflettore, senza carta ne penna, senza strumenti o difese professionali di nessun genere, capace solo di intrattenere inventando e di realizzare la sua invenzione parlando, con parole che si sarebbero perdute allo istante, che non sarebbero diventate mai niente altro, Lenny Bruce è stato subito il simbolo del confronto tragico e impossibile che stava per verificarsi fra sogno e realtà in America. Dieci anni prima di film come *Strawberry Statement*, come *Medium Cool*, dieci anni prima dell'esplosione della casa dei Weathermen, nell'Undicesima strada, a New York, esisteva già in Lenny Bruce, il tipo umano e il linguaggio di quella ribellione sanguinosa e impossibile. In un certo senso si può dire che Lenny Bruce ha

contribuito a distanza e in anticipo a riscrivere i dialoghi di tutti i film americani da *M.A.S.H* a *Carnal Knowledge*.
Il Norman Mailer da ricordare qui non è il romanziere, è l'impetuoso pamphlettista e animatore politico di tutti gli scontri, dalle dimostrazioni contro la guerra nel Vietnam alla polemica con le femministe. La sua è una voce espressiva e tonante che in un decennio di frantumazioni continue è riuscita a non tacere mai.
E' il protagonismo in prima persona, che qui è utile ricordare, la forza di un Orson Welles trapiantato in epoca in cui non c'è più il senso (quel senso) del grandioso e del bello, ma un accanito impegno di antagonizzare, partecipare, resistere, opporre, distruggere. E' il rapporto esistenziale fra il dire e il fare, fra raccontare ed esistere che lo mette bene al centro di tutto quello che accade e lo fa un pò modello, un pò maestro, un pò « sound track », un pò battistrada, qualche volta in anticipo e qualche volta in ritardo sul tempo, ma sempre « autore » nel senso di autore della propria vita. Naturalmente Norman Mailer, che era entrato come soggettista nel « grande » cinema con « The naked and the dead », che aveva subìto tutti gli alti e bassi, le speranze incoraggiate e deluse del contatto di uno scrittore col cinema (il « Parco dei Cervi » è centrato sulla decadenza di Hollywood, ma ci da anche notizie della decadenza del primo Mailer, lo scrittore tradizionale) compare impetuosamente, all'improvviso, come autore *underground*, e in qualche modo anche qui lascia un segno. Ma non è questo il dettaglio da archiviare. Piuttosto quel suo fiume di partecipazione e parola che rappresenta bene, anche stilisticamente, il fiume di partecipazione e parola che sono gli eventi e gli spettacoli più importanti di tutto questo periodo. Mailer restituisce alla parola il suo senso pieno, popolare e intellettuale al tempo stesso, di bandiera e invettiva, e la sua « parola » ha certamente contaminato in profondo una quantità di cinema e una quantità di teatro, oltre che di giornalismo e di saggistica sociale e politica, in America.
Mailer, come James Baldwin, crede nel fascino e nel senso del raccontare le storie vere come fossero repertorio della immaginazione. Entrambi, quando raccontano storie vere, mostrano che in certi periodi la situazione culturale e sociale non tollera l'indugio sulla pura immaginazione, chiede continuamente e in modo pressante il verbale, già abbastanza incredibile, delle esperienze vissute. Lo stile « documentario » si rafforza con loro (e infatti non contano in questo senso i loro contributi al romanzo) non solo come componente sempre più accreditata del cinema ma anche come probabile, dimostrabile spinta allo stile giornalistico di una parte almeno della televisione.
Sono, questi gli anni — come racconta Tom Wolfe sul « New York Magazine » (gennaio 1972) — in cui nasce e si espande il « nuovo giornalismo » un reportage che racconta la verità romanzando, e in cui si possono fare i nomi dello stesso Wolfe, di Guy Talese, di Jim Breslin, e che sono il blue-print di tutta la nuova serie di film sociali, a cavallo fra il Sessanta e il Settanta (anche se nessun film di questo nuovo genere ha raggiunto da solo la qualità narrativa di qualcuno di quegli articoli).
Quanto a Baldwin, senza di lui non avrebbe avuto dignità letteraria la tragedia dei negri dell'ultima America. Ma il merito è ancora più esteso. Il mondo di Baldwin (il Baldwin di *La prossima volta il fuoco*, ad esempio, non certo l'autore dei romanzi) contiene già Malcolm X e Fred Hampton, accanto al borghese prudente e al pastore intimidito dai bianchi. Il coraggio civile e « moderato » di King, qui trova la sua rappresentazione insieme alla disperazione che può motivare la banda del ghetto. Tutto ciò che verrà dopo, materiale politico o materiale letterario, anche quando ha la occasionale bellezza di « Anima in ghiaccio », segue solo una pista

dell'intricato percorso. Baldwin ha certamente fissato una misura immensamente più larga.
Poi c'è Allen Ginsberg. E senza Ginsberg la parte più intensa, più creativa, più nobile, della generazione separata degli anni Sessanta forse non si sarebbe mai espressa. Ginsberg introduce delicatezza e mistero, spezza tutte le dimensioni del locale e dell'immediato, gioca con poetica facilità dentro la coscienza dei milioni di suoi nuovi discepoli con i giocattoli lievi e complicati dei sentimenti e dell'immaginazione ma anche con una robusta costruzione di suoni e parole.
Un'intera generazione, un intero decennio trovano perciò in Allen Ginsberg, poeta di massa, di una massa di giovani nomadi, l'annunciatore e il profeta. Anche la canzone comincia qui, nel canto delle parole, nel nuovo gusto di cantare, giocare, narrare con le parole senza avere paure del peso e del senso. Certo, la tradizione del canto popolare e del canto negro si incontrano in un altro punto, nella memoria e nella coscienza di questo febbrile periodo americano, per dare vita alla nuova canzone. Ma qui, in Ginsberg, c'è la componente bianca e colta della tradizione al suo livello più alto. Magia, ineffabilità, delicatezza, gioco e confronto dei sentimenti, tutto ciò che una bene società organizzata sembrava avere definitivamente esorcizzato, tornano con Ginsberg al centro della vita. Come torna il riconoscimento della tenera e immatura imprecisione di caratteri dell'adolescenza e della giovinezza, che una società fondata sulla prova di forza degli uomini sembrava non poter tollerare, insieme con l'incapacità e il rifiuto a distinguere fra normale e anormale, fra sano e malato, fra morale e immorale, all'interno di un implicito rifiuto del danno fisico, della forza, della violenza.
Gore Vidal, che del resto è legato al cinema da una quantità di lavoro, è testimone indispensabile del cambiamento culturale di cui stiamo parlando perchè mostra — tipicamente — una strada: quella che porta dall'impegno politico, con corrispondente attività creativa nel romanzo, all'esplosione di ironica estraneità e antagonismo, che si manifesta da un lato nel diventare il « proprio personaggio » (nei virulenti dibattiti alla televisione) e dall'altra con la produzione di « Myra Brickenridge » (il libro, non il film, di cui non è responsabile) nel quale la galleria di immagini e miti che dal Cinquanta si riversa nel nuovo decennio, trova la sua utilizzazione più piena e più distruttiva, un museo delle cere in cui nessuno può essere immortalato senza lo sfregio, e la deformazione, che sono il segno della delusione, del rimpianto, del grande abbandono.
Quanto a Bob Dylan, il fenomeno va esaminato al di la del suo essere stato l'unico divo di un decennio, al di là dalla responsabilità di avere tolto il tappo alla bottiglia magica della nuova canzone popolare in America. Bob Dylan è, certo, l'inizio di tutto il periodo, l'inizio di quella « forma » sonora che le immagini andranno sempre di più assumendo (fino alla « rivolta » di Nichols). La sua immagine, il senso di quello che è e che è stato si prestano per tentare di dire che cosa è, dunque, il nuovo riferimento mitico di questi anni e per cercare di spiegare in che modo questo tipo di mito ha influenzato il vasto territorio che è stato raggiunto dalla sua ombra. Certo non si tratta di « una voce », come Sinatra. E il talento è grande, ma meno ricco, articolato e raffinato di quello, per esempio, dei Beatles. Il fenomeno Dylan è più complesso e più grande. Bob Dylan autore significa l'inizio di cultura orale e tribale, di una forma nuova e fitta di comunicazione parlata e alternativa che non passa più per la carta stampata e che usa il mezzo di comunicazione tecnico, eventualmente la televisione, come puro strumento occasionale. Quel tanto di poesia, di esperienza e di sensibilità che la nuova massa comparsa all'improvviso sulla scena degli anni Sessanta ha ereditato dal passato, d'ora in poi sarà detta, parlata, cantata, distribuita attraverso una infinità di chitarre e di copie

umane di Bob Dylan, e attraverso i dischi, i nastri e i piccoli registratori portatili. Bob Dylan immagine non è che il suggerimento impreciso di un identikit che ha solo alcuni caratteri (giovane, non anglosassone, il suo fascino sta nell'essere inerme, la sua autorità nell'essere, evidentemente, sensibile e fantasioso). Gli altri tratti si completano nella fusione con ogni altro esemplare umano della stessa generazione. Quando il cinema, dopo questo sconvolgimento iconico vorrà ritrovare l'immagine di un giovane « nuovo » cercherà Dustin Hoffman, impensabile, prima che Bob Dylan esistesse, e tenterà di attribuirgli quello stesso fascino introverso, unito all'affettuosa goffagine del ragazzo indifeso, al suo evidente essere estraneo al gruppo privilegiato dei Wasp, degli anglosassoni bianchi, al suo essere indipendente eppure estraneo al successo, al suo « vivere da straniero » come chi attraversa un territorio solo perchè è di passaggio. Ecco, è il senso del *territorio diverso* che entra con Bob Dylan sulla scena americana, trasformandola in tutti i sensi, persino dal punto di vista della destinazione e della distribuzione. Fin dall'inizio degli anni Sessanta, infatti, suono e immagine cominciano a tracciare e delimitare piste alternative di esistenza, e le espressioni spettacolari di questa progressiva differenziazione fra gente che vive nello stesso anno e abita la stessa terra spaccano subito il concetto tradizionale di « pubblico ». D'ora in poi, a teatro o al cinema, non si potrà produrre per il pubblico, fare quello che piace al pubblico, seguire le inclinazioni del pubblico. Bisogna prima di tutto decidere *quale* pubblico. Come si è detto, la cattura e la selezione avviene prima di tutto per mezzo del suono. Dischi, mangianastri e un numero sempre più alto di stazioni-radio differenziate diventano la guida e la traccia di tribù estranee che si sfiorano senza conoscersi all'interno dello stesso ascensore. Poi il fenomeno si mostra sempre più marcato nel teatro, in una serie di gradazioni che frantumano progressivamente le semplici polarizzazioni culturali, per esempio fra un livello e l'altro del gusto.
Il tempo di Broadway per i gusti della classe media e dell'Off Broadway per esigenze più sofisticate e intellettuali si consuma rapidamente. Nascono subito le variazioni dell'Off-Off Broadway, del « Theatre Groups », delle « scuole », come quella di Schechner, delle chiese come il Living, L'Open Tehatre, il Minneapolis Firehouse.
La ribellione politica e quella culturale e di generazione, sono il perno delle frantumazioni. Al centro, fra i fenomeni più vistosi dello spettacolo, si registra il riflesso della rivoluzione dei costumi, del grande cambiamento nel livello della tolleranza morale e sessuale. La discriminante del nudo spezza e ricompone il pubblico in una continua variazione di formule.
Il cinema come grande organizzazione erede degli schemi di Hollywood produce a lungo nel vuoto, produce alla Walt Disney, per le code di famiglie nei giorni di Pasqua al Radio City Hall, si aggrappa ai pioli di una scala ineguale che qualche volta riesce a mettere insieme una folla con *Lawrence of Arabia* e *Zivago*, e altre volte, nel tentativo di avere di nuovo quella folla, ristampa *Via col Vento* in 70 millimetri. Oppure copia e filma freneticamente i successi di Broadway. La linea alternativa, del cinema documentario e del cinema indipendente, che già funzionava con riferimento a territori e a spezzoni di pubblico un pò meglio identificati (le minoranze urbane avanzate, i giovani, gli intellettuali, i ribelli culturali) ha una espansione così lenta nell'immaginazione dei grandi produttori, che ancora nel 1969 gli autori di *Woodstock* dovranno cercare fino all'ultimo, in mezzo all'incredulità e alla resistenza dei professionals « che conoscono il pubblico », quei trecentomila dollari che frutteranno miliardi in poche settimane. Ma anche *Bonnie and Clyde* era stato strappato ai produttori coi denti. E *Easy Rider* viene considerata una avventuretta marginale fino a poche ore prima di dimostrarsi una straordinaria macchina di incassi. Nasce così il « youth film », ma cambia anche il tempo, il formato, il costo,

nel tentativo di ridurre lo strabismo che continua a separare il film dal pubblico, per la continua necessità di cercare il territorio, il taglio, l'angolatura che non sarà mai più (quasi più) la stessa per tutti. Non bisogna dimenticare che intanto la televisione continua a tenere in vita, come almeno due film per ogni sera, per ogni canale, la striscia d'immagini dei due decenni precedenti, aumentando di molto il gusto per un cinema nuovo che sia invece selettivo, per frammenti di pubblico, secondo legami e tratti culturali precisi, diminuendo la richiesta popolare di quella universale « toghetherness » che ha certamente motivato certi grandi successi del passato, in una società più omogenea e meno fornita di immagini. D'altra parte nell'arco dello sviluppo avvenuto proprio in questo decennio, la televisione, mentre assicura nelle ore serali una vasta base comune di cultura visiva, un archivio cinematografico uguale per decine di milioni di persone, spinge nello stesso tempo, e addestra, al gusto del singolare e del diverso con il resto della sua programmazione che spesso copre le 24 ore, e dispone, in certe aree urbane, di trenta o quaranta canali (da quando esiste la distribuzione su cavo). La tendenza del pubblico a costituirsi e a esprimersi in gruppi trova così la conoscenza e il conforto della disponibilità tecnologica. I gruppi si polarizzano su alcuni generi, su alcuni temi, su alcuni soggetti, su alcuni tipi umani (più raramente, sempre più raramente e con poca costanza su « divi ») su alcuni autori. Nessuno però può giurare sulla loro stabilità e consistenza. Gruppi esigui si rivelano all'improvviso fortissimi, larghe zone, come il pubblico giovane, possono farsi evanescenti all'improvviso. Quanto alla struttura produttiva, la separazione fra *underground*, indipendente, commerciale, rimane marcata Ma Andy Warhol ha un forte successo con le sue manipolazioni dell'*underground*, e molti film di taglio popolare e commerciale mostrano debiti verso il cinema *underground* (il taglio delle inquadrature, la struttura delle sequenze, certe tecniche di montaggio) e recano la traccia evidente di un nuovo uso della parola e del linguaggio derivato dalla rivoluzione culturale dei giovani e dal gergo, universalizzato, dei ghetti.
E' interessante notare come l'importante fatto nuovo della irruzione del nudo è entrato nel cinema americano attraverso il linguaggio, non attraverso l'immagine, e come fenomeno colto e minoritario, non come diversivo commerciale di massa. Si tratta cioè di una tendenza inversa a quella del cinema europeo, dove il dialogo ha resistito tenacemente — persino nelle traduzioni — ad ogni parola estranea al linguaggio mediocolto, mentre nelle immagini il nudo non è stato mai impossibile, forse anche in relazione alla diversa tradizione delle arti figurative.
Può essere interessante, ora, seguire alcuni percorsi, e raggruppare i film che per ragioni diverse hanno lasciato una traccia, secondo i gruppi, i generi (nel senso nuovo che abbiamo appena descritto) i territori che hanno cercato di rappresentare e di esprimere, e secondo i livelli, a cominciare dall'*underground*.

Note sull'underground

Il cinema *underground* è sempre stato una religione, in America, da quando si è formato il genere, il gruppo, e — per bocca del suo massimo organizzatore e cultore, Jona Mekas — la parola che lo definisce.
Sociologicamente la sua origine è semplice e inevitabile. Il mostro di Hollywood poteva produrre, inconsciamente, cultura, e lo avrebbe fatto, nei suoi miti e nella sua *imagérie*, ma non poteva tollerare, all'origine, nessuna coesistenza, nessun pluralismo che non si inquadrasse nelle proprie esigenze commerciali e produttive. Alcuni rari esempi di cinema indipendente, come quello di Kubrick, sono il limite estremo della tolleranza. Tutto il re-

sto è impossibile. Ma i suoi confini non esauriscono tutto il talento, tutte le risorse creative di un paese come l'America. Fra le immense zampe di Hollywood cresce perciò l'erba della diversità e della ribellione. Questa diversità teorizza i propri limiti, adora l'angustia delle proprie risorse, vi si identifica. E un certo disgusto verso il pubblico, considerato il destinatario passivo e vorace del cinema commerciale, renderà difficile la distribuzione, anche quando le occasioni e le circostanze saranno molto cambiate (come nella seconda metà degli anni Sessanta) per ragioni psicologiche prima ancora che organizzative. D'altra parte il cinema *underground* ha spesso una certa gracilità fisiologica che deriva dalla sua mancanza di ossigeno, di esposizione alla luce e alla « volgarità » del pubblico. La mancanza di una qualunque ragione di produrre che non sia lo scatto di motivazione e di gioia interiore, mantiene spesso una dimensione tecnicamente adolescentiale, una atmosfera di gioco che è, insieme, il suo bello e il suo limite. Venature di ispirazione raffinata e profonda appassiscono nel giro di pochi stupendi minuti, mentre il vuoto nel quale spesso il cinema *underground* coltiva se stesso si avverte nelle lunghe sequenze che non trovano fine, nelle esplosioni che non trovano limite, nella ripetitività narcisistica, nell'assenza, a volte, di una forza sociale di gravità, di un qualunque tipo di attrazione al di fuori dell'orbita creativa interiore. Il cinema *underground* molto spesso torna come un boomerang verso se stesso, scoppia talmente a ridosso del suo autore da limitare molto ogni possibilità di comunicare a qualsiasi tipo di pubblico. Solitudine, separazione, amore per i propri limiti e profonda « diversità » tanto nella ricchezza e libertà d'ispirazione quanto nel modo di una comunicazione molto difficile o poco cercata, tutte queste caratteristiche hanno subito attribuito caratteri di culto al cinema *underground* americano. In una società di successo, di consumo, di competizione, di massa, *tutti* gli aspetti del cinema *underground*, grandezza e limiti, originalità e insufficienza, indipendenza ma anche indifferenza verso il pubblico, sono stati assunti a materiale di culto della chiesa particolare del cinema « non commerciale ».

E' vero che è impossibile trattare il fenomeno come se fose una venatura omogenea e compatta, quando invece presenta diversificazione e anche contraddizioni estremamente marcate. E' anche vero che può sembrare ingiusto elencare prima le inadeguatezze e i limiti dell'esperimento che non la sua grande portata e l'impronta che ha finito per lasciare al resto del cinema e al senso stesso del far spettacolo in America. Ma è anche vero che il culto dell'*underground* ha pagato abbastanza tributi (con poche eccezioni a livello qualificato e accorto, come è accaduto per lo studio *Occhio mio dio*, appena pubblicato in Italia da A. Leonardi), si è privato troppo spesso di strumenti critici, e ha comunque indotto a vedere il fenomeno prima di tutto come un insieme separato e sconnesso dalla scena sociale. E' proprio nel vedere da fuori e con un pò di disincanto questo insieme che certi difetti appaiono più marcati e poi, a rovescio, certi pregi più grandi.

Bisogna intanto fare i conti con una particolare frantumazione del gusto e delle scelte, che ha a che fare in America, con la tradizione protestante delle chiese particolari e dei culti separati e autonomi. Per esempio, in Francia il culto del cinema non ha mai sdoppiato l'interesse e la passione per il cinema culturale (cineteche, cinema d'essai, circoli specializzati) dall'assiduità al cinema commerciale. Prima ancora che le parole venissero coniate, c'è sempre stata una spregiudicata capacità di associare il *camp* e il *kitch* all'ispirazione autentica, lo sperimentale al divertimento d'occasione.

Per questa ragione c'è sempre stata una distanza minore fra il « piccolo » e il « grande » pubblico, fra gli utenti dell'esperimento e quelli del consumo. In misura un poco minore, si ritrovano gli stessi caratteri nel rapporto

fra cinema e pubblico in Italia. Per questo, nei due paesi, l'esperimento è spesso avvenuto sia dentro che fuori dall'area della produzione tradizionale, e alcuni grandi registi hanno colmato rapidamente lo spazio fra le grandi sale e le cineteche. Quando, con *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni è arrivato per la prima volta negli Stati Uniti, il party in suo onore era una lista di tutti i nomi che contavano allora in America, nel cinema *underground*, documentaristico e indipendente, senza la minima traccia dei grandi nomi di Hollywood. Da tutte le moviole e le salette di proiezione di fortuna a New York, sbucavano autori noti soli fra cento persone (e accanitamente orgogliosi di questo limite) per rendere onore ad un loro pari che invece aveva già dimensioni mondiali.
Ragioni ambientali, psicologiche, culturali, organizzative e di struttura sociale, avevano quindi predisposto un ambiente nel quale la cantina era nucleo naturale di cultura alternativa, al mondo in cui ,in quegli stessi anni, lo era la poesia della Beat Generation, e più tardi, le prime chitarre. Un grosso frastuono, nel mondo della separazione e dell'esodo sarebbe poi avvenuto attraverso l'immensa commercializzazione del suono. Questa commercializzazione e l'ingresso di quel tanto di nuovo che esso ha rappresentato al centro della società americana è stata la svolta di tutto il rapporto fra le culture separate e il consumo, in America. Lo abbiamo già detto ma crediamo che valga la pena di insistere su un dato che è troppo spesso sottovalutato quando i fenomeni dello spettacolo e quelli sociali non vengono guardati nell'insieme di tutte le loro relazioni e interferenze reciproche.
Ma torniamo all'inizio degli anni Sessanta, al punto più vivo e più intenso del cinema *underground* come alternativa, come separazione, come esodo. Il cinema commerciale è enorme, lontano, irraggiungibile ma anche indesiderabile, e non esiste ancora il gusto di fruirne a rovescio, come di una moda a cui fare il verso. La Pop Art non è ancora nata, la scarica creativo-distruttiva scorre ancora sotto la pelle. Ci sono precedenti gloriosi (Maya Deren, Willard Maas, Marie Menken, John e James Whitney) degli anni Quaranta e Cinquanta, e sono precedenti che mostrano con estrema chiarezza i dati aristocratici e di volontaria separazione della nuova cultura. Si fruisce in pochi, silenziosamente e in segreto, la bellezza perfettamente gratuita e totalmente libera dei gesti di danza, dei corpi senza peso, dei movimenti finalmente liberati dalla logica « giornalistica », dei segni e dei gesti astratti di uno splendido linguaggio cifrato. Ci sono, insieme, il segno di grandi talenti che, dato il mercato, non sono spendibili, e l'impronta di quella adolescenza accanita ed eterna che si ritrova continuamente nelle controculture, in America, come prima prova di opposizione alla « razionalità » del consumo, e del consumo come sintomo di maturità.
Subito dopo compare la seconda componente, altrettanto tipica ed essenziale della cultura separata: l'occhio implacabilmente puntato sulla scena della vita, come estetica, come impegno, come « problema sociale » come fonte, dato e limite dell'immaginabile. In questo senso tutta la parabola del lavoro di Kenneth Anger è esemplare. Prima di raggiungere il suo capolavoro e di toccare uno dei vertici alti del cinema *underground* americano (*Scorpio Rising*, 1963) Anger sperimenta con delicatezza e bravura, tutti i tasti del sogno, dell'ambiguità, dei simboli, dei segni cifrati (*Escape Work*, *Fireworks*, *Eaux d'Artifice*), dell'impalpabile e raffinata rappresentazione di quel nulla che è il bello formale per pochi. Un viaggio che passa dall'estetismo californiano a quello dei giochi d'acqua di Tivoli, lungo un percorso in cui il talento sembra privo di vere motivazioni. Fino a quando, dopo essersi vanamente espanso nella « grandezza » neo-barocca di *Inauguration of the Pleasure Dome* si salda di colpo, con stridore, con acutezza, in un momento di esaltazione e di abbaglio, con la sola radice — l'America — che consente ad un artista americano di esistere. *Scorpio*

Rising è il raro punto di equilibrio perfetto in cui la scoperta di una rozza e brutale vitalità di periferia può vestirsi della bellezza dei simboli (cuoio, borchie, motociclette, cromature, vestizioni rituali e rituali adempimenti tribali) e l'apparente bellezza formale non è che l'abito di cerimonia di un « vero » rito di morte.
Con Gregory Marcopoulos la divaricazione fra estetismo privo di storia e documento sociale — i due spazi di fuga del cinema underground — raggiunge forse il suo spazio più ampio. Marcopoulos, con la sua origine greca, si trascina dietro un fardello ancora più pesante: il tentativo di dare legittimità estetica nel cinema, ai miti della cultura greca, e il tentativo di dare legittimità culturale al cinema (come per « purificarlo » definitivamente da Hollywood) attraverso la religiosa superiorità dei miti. C'è in Marcopoulos, è vero, una rarissima sapienza tecnica, un raffinato e accorto mestiere che lo porta a proporre invenzioni di struttura formale e logica, e di montaggio, che resteranno un solido contributo al linguaggio del cinema. Ma c'è anche una effimera gratuità, una mancanza di peso che lascia il suo lavoro, a momenti splendido, libero dal condizionamento commerciale, ma libero, anche, di muoversi in un cielo vuoto, che è il cinema per l'isola deserta, il cinema d'Essay per Robinson Crosue. La linea dell'aristocratica rivolta si tende fino a esigere che una estrema limitazione del pubblico sia la prova della sacralità del prodotto. Quando la radice raffinatamente estetica e formale della ispirazione di Marcopoulos sarà cambiata, nel lavoro di Stan Brakhage, in un materiale più umano, quotidiano e sanguigno, sempre in cerca di una consistenza e di una identificazione fisica, la zona di fuga non sarà più il cielo del mito ma l'intimità del diario, della ricerca interiore. E i limiti possibili del territorio, idealmente i confini di tutto, dalla produzione all'utenza dell'atto creativo, saranno quelli della famiglia e del clan, come fonte, come luogo, come ambiente di tutta la vita e di tutta la cultura possibile. Un gesto si protende verso la natura, dove è situata la morte, e l'altro cerca nell'intimo, dove hanno origine insieme, libertà, disagio e dolore. La vita sta in mezzo ed è sempre fisica, è la moglie filmata mentre partorisce, il bambino che vive, che gioca, che prova le prime esperienze sessuali di fronte alla macchina da presa. Fra *Window water baby moving, Dog Star Men, Scenes from under caildhood* e *Songs* ci sono quei dieci anni in cui l'America, con libertà, disagio e amarezza scopre di essere un paese sconosciuto e diverso e si rimette in cammino verso misteriose frontiere interiori, guidata da istinti riscoperti, nostalgie, tracce di giochi perduti, la scoperta del proprio corpo, l'invito della natura. Tipicamente, Brakhage prova un grande disagio per il suono, e quasi tutti i suoi films sono muti. Come se si foses reso conto che nella nuova era dei misteriosi e remoti giochi d'infanzia della cultura alternativa, il suono e il canto avrebbero avuto un ruolo tanto forte, tanto facile da ripetere e da distribuire, che avrebbe potuto schiacciare le immagini. La comunicazione della tribù sarebbe stata orale, le sue immagini: l'esodo e la vita moltiplicato per milioni di scene, in tempo reale. Per questo il cinema di poesia di Stan Brokhage tace e si apparta, diventando sempre più il fotogramma fisso di fiori e montagne.
Intanto, con i fratelli George e Mike Kuchar, il cinema *underground* lancia l'urlo distorto che ha l'insultante felicità della Pop Art, e, come l'eco dello sbattere una grande porta, fa risuonare la risata concitata e nervosa di una separazione, di una solitudine profonda.
C'è, in questi film, l'impronta di una doppia separazione, quella sociale (sono gli « home-movies » del Bronx, della povertà della classe mediobassa, dell'isolamento nella casa d'affitto sotto la subway) e quella di una cultura sdoppiata che si riconosce nell'« altra » solo facendole spietatamente il verso. La radice distruttiva qui esplode liberamente, il verso echeggia ampio e spietato perchè la qualità tecnica è sempre molto accu-

rata. Ma un'affannosa accelerazione di ritmi e di temi, una escalation isterica segna i tempi di sviluppo di questo cinema come del suo ambiente naturale — la decade del grande esodo — in una continua corsa fra la ricerca, la constatazione del proprio corpo, e le mura troppo vicine e sempre insuperabili, in un ambiente ostile e ingrato dove non c'è nè tragedia nè lieto fine ma una continua deformazione del dolore nella risata.
La ricerca del corpo come punto di riferimento sicuro esplode in *Flaming Creatures* di Jack Smith, l'abbandono alla dolce evanescenza dei fuoriusciti in *The flower thief* di Ron Rice, due capolavori dell'underground che sono anche due segnali anticipatori del tempo: la rivoluzione sessuale e la nascita dei « figli dei fiori ». Finché si arriva, con Andy Warhol, al centro di un'epoca. E solo dopo di lui è possibile fare un bilancio.
Ma attenzione: prima c'è stata una accumulazione di materiali che d'ora in poi lascerà il marchio. Analizzate i film degli ultimi anni, persino quelli meno « segnati », consciamente, dalle cicatrici di un'epoca, e ne troverete la traccia: sono sogni, incubi, detriti (l'immagine ricorrente della spazzatura) un andare e venire per strade, appartamenti, scale, un continuo muoversi come per una fuga, un continuo restare come una prigionia, fra resti deformati di affetti e di corpi familiari (fantasmi di madri, di mogli, di figli) l'immagine ricorrente del vagabondo (il mendicante in *Hishashi* di Baillie), il simbolo del « ladro di fiori ». E la piena, sgradevole, inaudita consistenza dei corpi umani che si piantano in mezzo alla scena, con tutti i dettagli anatomici, frantumando ogni indugio, ogni esitazione, ogni partizione, ogni « buon senso ». E' una spola dal « troppo sogno » al « troppo vero » che è la formula in cui si può racchiudere l'avventura di tutto il decennio, in senso estetico, morale, sociale, politico. E' qui, a questo punto che la cicatrice mostra il suo nodo più sanguinoso: Bruce Conner produce *Report*, tutto fatto di ossessive pazzesche ripetizioni nel momento in cui Kennedy con la testa spaccata cade addosso alla moglie. E' un punto che si irradia in avanti e all'indietro, nella mente, nella coscienza, nella retina della società americana e della sua cultura. E' il « terminal » a cui gli happenings della fine degli anni Cinquanta avevano fatto la lugubre e concitata premonizione. E' l'introduzione a una fuga all'esterno di qualunque struttura finita, verso l'affannosa ricerca di « altro ».
Su questo terreno si insedia Andy Warhol. In che cosa consista il suo « nuovo », il diverso, il dislivello che il suo lavoro produce, è questione da esaminare attentamente di la dalla cortina di « mode » che lo circonda di entusiasmo e di ostilità, che tende continuamente a esaltare o deprimere il senso di quello che ha fatto. Ma quello che ha fatto è importante, specialmente se si tenta di coglierne i tratti più marcati restando al di fuori del clima chiesastico e venerante che lo circonda, specialmente se si resiste alla tentazione di entrare nel lungo serpente di sessanta e più titoli e di esaminarli da dentro. Non contano una quantità di obiezioni al suo modo relativamente improvvisato, scadente, imperfetto, di lavorare. Nuovi e diversi sono il punto di vista, il rapporto con la realtà, l'uso della voce e dell'immagine, il contesto sociale e culturale in cui è dislocato ciò che Warhol produce. Proviamo ad elencare qualche caratteristica di questo modo di lavorare, e il suo senso.
1) Warhol scopre il peso provocatorio del tempo reale. Lo getta nel mezzo dello schermo, spezzando la più forte di tutte le convenzioni della *fiction*, la più tipica della *fiction* cinematografica: il taglio temporale, il montaggio. Non c'è bisogno di riferirci alle dimostrazioni estreme di questo atteggiamento, come *Sleep* che è l'ininterrotta sequenza filmata di un sonno che dura più di sei ore. Anche quando qualche forma di montaggio c'è, non è altro che l'inizio e la fine fra due punti arbitrari, all'interno dei quali ciò che succede non dipende dal filmare, ma dal procedere de-

gli eventi dentro l'inquadratura. E ciò che succede dentro l'inquadratura non è scelto come materiale privilegiato, perchè più bello o più intenso, o più nuovo, ma privilegiato in quanto scelto, in quanto incorniciato nel limite dell'inquadratura.

2) Warhol butta sulla parola un peso sproporzionato, che la trasforma in oggetto, in materiale visivo, in protagonista insieme con quel che si vede. Sente cioè in pieno la sfida del suono, e dopo averla affrontata, qualche volta, con il tentativo di sovrapporre una orchestra « dal vivo » alle immagini dello schermo (il periodo dei *Velvet underground*), dopo avere sperimentato il silenzio, al modo di Brakhage, trova la soluzione inondando le immagini di un mare di parole « reali », di un inarrestabile flusso naturalistico di conversazione senza principio nè fine, di un gigantesco rigonfiamento della tecnica televisiva dell'intervista, di quella psicanalitica della confessione, di quella teatrale del dialogo, di quella in presa diretta da « cinema-verità », di quella protestante del testimoniare ad alta voce e in pubblico. E trasforma intanto parole, frasi, blocchi di « parlato » e di conversazione in oggetti solidi, fissi monumento a se stessi, con un gesto « pop » omogeneo con tutti i segnali di esasperazione, di esagerazione del reale, ripetuto fuori contesto, che erano stati tipici di Andy Warhol pittore.

3) Warhol getta in scena il peso, anatomico, clinico, del corpo umano, in modo che nulla ne attenui la consistenza fisica, in modo da scorporarne materia e movimenti non solo da ogni senso interiore, o di psicologia, ma anche dall'insieme della interpretazione culturale del corpo, e della sua anatomia in ogni dettaglio, in ogni funzione. Questa operazione è molto più rilevante dei gesti di provocazione introdotti (omossessualità maschile e femminile, atti sessuali realizzati al completo di fronte alla macchina da presa). Questo atteggiamento, in sé, non è che un proseguimento, al massimo un dialogo e un bisticcio con la morale comune, forse la maggior concessione alla moda. Mentre l'interpretazione del corpo e delle sue funzioni — ovvero il rendere impossibile ogni tradizionale atteggiamento e giudizio culturale sulla definizione fisica dei corpi, è il « nuovo » nel suo uso del nudo nel film.

Naturalmente vi sono « furbizie », in Warhol e « bravure », che non sembrano connesse con questo suo contributo di radicale diversità al modo di fare del cinema. Le furbizie sono per esempio le tentazioni ai limite dell'accettabile, comuni del resto a tutta la produzione commerciale dello stesso periodo, in un gioco di continui sorpassi in cui è impossibile dire chi sta all'avanguardia. Le bravure riguardano invece certe soluzioni del cinema (l'invenzione o la riscoperta del campo fisso) del teatro (la riscoperta e la reinvenzione del recitare, con materiale umano, soprattutto con Viva) della pittura (alcune inquadrature di *Blue Movie* che rivelano una notevole cultura, conoscenza, esperienza e delicatezza figurativa). Tutto ciò serve a definire con maggior sicurezza il livello del contributo di Warhol Ma l'originalità del suo intervento, l'impronta destinata — come si è detto, come sarà utile dimostrare — a restare nel cinema americano, è nell'uso del tempo, del suono, e nel rovesciamento di ruolo fra corpi (figure) e occhio. Sono i corpi a fissare l'occhio e a definirne il campo, non l'occhio libero e mobile che seleziona, sceglie e monta. Persino la crudele e spettacolare trovata di Kubrik in *Claoakwork Orange* (il giovane costretto a osservare scene di violenza con le palpebre fisse, rese perennemente aperte da un meccanismo implacabile) sembra derivata dal cinema di Warhol: una specie di interpretazione e illustrazione tecnica del suo segreto, che è quello di impedire all'occhio ogni mobilità e ogni scelta, di gettare tutto il peso, il senso, il ritmo, la scelta, dalla parte dei corpi e di ciò che decideranno di fare. Con Warhol dunque il cinema americano *underground* accumula il suo patrimonio di esperienze al livello media-

mente più alto ed entra nel *mainstream* della produzione di films non tanto per l'occasionale successo commerciale di alcuni dei sessanta lavori di Warhol quanto per i riflessi, i condizionamenti, gli apporti che — all'interno di « regolari » prodotti — si potranno notare in seguito.
Un'altra grande linea di sviluppo senza la quale non può essere compiutamente descritto il mulinello della trasformazione estetica, culturale, morale, politica, del cinema americano, è nel documentario. In senso generale ci si dovrebbe qui riferire a quel caldo fiato sul collo di ogni autore e di ogni intellettuale americano che è — in quel paese — la televisione con la più alta quantità di informazione visiva che sia mai esistita. Per questo abbiamo parlato, al principio, di società « a circuito chiuso », per esprimere il particolare fenomeno di un intenso riverbero di immagini dalla vita alla *fiction* alla vita. Qui intendiamo riferirci all'altra componente del documento come materia e alimento del mestiere e dell'arte di fare del cinema. Questo contributo viene, si può dire, dal capo opposto della linea dei mezzi di comunicazione di massa. Viene dallo stesso ambiente culturale dell'*underground*, si nutre di una passione di documentazione e di giornalismo che porterà, in seguito, verso i Norman Mailer, i Breslin, i Wolfe, i Guy Talese, piuttosto che verso Kronkite, Huntley e Brnkley, Sevareid e lo short televisivo. E solo molto più avanti le interferenze fra i due livelli diventeranno evidenti, a partire, si può dire, dalla convenzione Democratica del 1968, e dalla grande prova documentaria offerta dalle tre televisioni americane che hanno seguito e documentato giorno per giorno i grandi tumulti urbani in ripresa diretta.
All'inizio si tratta di una linea separata, anche dal punto di vista dei mezzi, dell'ambiente culturale, di quello produttivo, dell'impegno stilistico. Una linea, d'altra parte, che viene dal fondo e dal centro della storia culturale americana di questo secolo, e specialmente dell'impegno sociale e del militantismo culturale fra le due guerre. Se si deve fare il nome di un maestro e di un guru di questo tipo di impegno, sia al livello tecnico e figurativo che a quello politico, bisogna dire: Ben Shan. E ricordare non solo il suo modo di pittore di raffigurare l'America dei diseredati e dei poveri, ma anche la indimenticabile serie di fotografie eseguite da Shan stesso al tempo della mobilitazione di Roosevelt e del famoso discorso « One Third of the Nation ». Se si deve indicare l'ambiente culturale e produttivo — mezzi, stile, tecniche, approccio e rappresentazione della realtà — bisogna rifarsi all'intenso ed ingenuo uso del cinema che ha circondato, documentato, celebrato, l'epopea roosveltiana, dalla « scoperta » dei poveri alla esaltazione di imprese « socialiste » come la Tennessee Valley Authority ».
Nel dopoguerra, in mezzo alla conformistica depressione culturale della guerra fredda, i due straordniari punti di partenza e di riferimento sono da una parte la ricerca intima, delicata e tecnicamente straordinaria di *The Little Fugitive* di Morris Engel, dall'altra *On the Bowery* di Lionel Rogosin, uno dei più grandi documentari sociali di tutti i tempi.
Non sembri sommario e semplificante identificare in mezzo a una produzione tanto ricca, per quanto discontinua, due soli poli di riferimento come dire: due modelli di sviluppo. Il fatto è che, dal punto di vista poetico e creativo, e da quello tecnico, il cinema americano contrae con il documentario un debito rilevante a partire da questi due films. *The Little Fugitive* introduce e anticipa il tema della solitudine, del distacco, della differenza profonda che scorre al di sotto della pelle di una società che si ritiene pacificata e prospera. E da legittimità alla vena dolce e malinconica che troverà in J. D. Salinger il suo scrittore, nell'esodo hippy la sua realizzazione di massa.
E' nella linea di questo tipo d'indagine, fra i dati della realtà e la ricerca poetica intorno alla condizione della minoranza, dell'isolamento, della soli-

tudine, che si collocherà, ad esempio, tutto il lavoro e il contributo di Cassavetes (*Shadow, Faces, Cool World*) e quel piccolo capolavoro che è *Salesman*, cinema-verité sui venditori di bibbie, realizzato dai fratelli Maisles. On the *Bowery*, d'altra parte, apre la strada ai notevoli documentari di Sidney Mayers (*Savage eye*) di Leacok, di Pennebaker, di Pincus, una linea che sbocca, più avanti, nella grande stagione del documentario musicale, da *Monterey Pop a Gimme Shelter*, dopo essere passata per la documentazione, cinematografica e fotografica, di tutta la stagione dei diritti politici, di King, di Kennedy, del militantismo studentesco e negro (*Primaries, Law and Order, Hospital, One Step Away*). Sui documentari musicali è necessario soffermarci un momento per completare quello che abbiamo detto, in generale, all'inizio, per ripetere il senso rivelatore che il loro ciclo rappresenta nell'evolversi del cinema americano di questi anni. Preso nei suoi episodi più rappresentativi, il ciclo si apre con *Jazz on a Summers's Doy* di Bert Stern, sblocca la sua condizione minoritaria e underground con *Monterey Pop*, raggiunge il suo momento culturale e commerciale più intenso con *Woodstock*, passa attraverso alcune riprese e ripetizioni come il film su Johnny Cash e il recente *Celebration at Big Sur* (1971) ma raggiunge definitivamente il suo terminal con *Gimme Shelter* dei Maisles, e *200 Motels* di Frank Zappa. In tutti questi film a base documentaria non soltanto si realizza il fenomeno della frantumazione di barriera fra ciò che è minoritario e ciò che è accettato da tutti e perciò commerciale. Ma si rivela con chiarezza quella struttura sonora, quella prevalenza, quel « formato » del suono (sequenze lunghe tre o quattro minuti, come una canzone) che inciderà così profondamente sulla forma dell'ultimo cinema americano.
Inoltre è soprattutto all'interno di questo breve e intenso ciclo di film documento che si mostra, in completa e immediata evidenza, il passaggio dal culto minoritario alla grande celebrazione, dalla grande celebrazione allo stile vita, e poi, a precipizio, l'inizio di una degenerazione che ha — naturalmente — altre cause, ma che qui si manifesta come mercificazione e sfaldamento del sogno, come sbricciolamento di una speranza, come un liquefarsi e deformarsi, alla Dalì, di tutti i simboli di un embrione di cultura alternativa. Ciò avviene in senso documentario e come riflesso di contenuti, in *Gimme Shelter*, che mostra il gelido risveglio da un sogno e riprende dal vero una esplosione di violenza, un delitto, registra, all'interno del suo far documento, la cellula viva del cancro ormai incontenibile della violenza. E avviene di nuovo, nello sitle, nella rappresentazione visiva, nello scroscio di segnali violenti, attraverso la comicità distruttiva e irrimediabile di *200 Motels* dove si compie anche un altro fenomeno: la ripresa è fatta con strumenti televisivi, elettronici, e si arriva al punto di incontro fra tecniche e suggestioni diverse (le due grandi linee del documentarismo americano, quello del cinema e quello della televisione) che vengono ammassate e rese « inoperabili », o distrutte, insieme, come un grande falò che segna con amara allegria la chiusura di un'epoca.

Dal « Youth Movie », al cinema del rimpianto

Può sembrare sproporzionato soffermarsi solo brevemente sulla produzione filmata, indipendente e commerciale degli ultimi anni, dopo avere dedicato tanto spazio ai condizionamenti, alle influenze, ai materiali e all'ambiente che in modo diretto o indiretto hanno contribuito a cambiare e formare questo cinema. Ma tale è appunto il proposito di questo studio: la ricerca dei dati, del paesaggio, della mappa esterna al prodotto, in

modo da sottrarsi a quel lavoro critico costruito esclusivamente su percorsi interni, in cui si rischia di perdere il senso complessivo, culturale e sociale, di un grande fenomeno come il cinema. E in un paese in cui il cinema è un prodotto tanto importante.
Fare una antologia o un montaggio di giudizi critici su una serie di film sarebbe qui irrilevante. Alcuni devono essere discussi nonostante la modestia dell'episodio filmico che hanno rappresentato (come certi « youth films »), e altri possono essere appena citati, perchè anche la buona qualità può qualche volta lasciare una traccia labile, e avere un senso evanescente e modesto. Importante è trovare il percorso lungo il quale una trasformazione è avvenuta, una trasformazione che, pur con ritardo, ha riflesso approssimativamente quella del paese e della civiltà americana.
Sarà più utile, perciò, tentare una organizzazione per blocchi, per temi, per spunti prevalenti, alla ricerca dei nodi in cui la pressione culturale e ambientale si fa soggetto, si fa stile, si fa genere di narrazione cinematografica.
Bisogna intanto cominciare con lo screditare la distinzione classica che è servita di guida, per separare un livello dall'altro, cioè quella fra cinema indipendente (si possono fare i nomi di Arthur Penn, di Mike Nichols, di Stanley Kubrick) e cinema commerciale.
Infatti una parte del cinema commerciale, pur con grandi investimenti e mantenendo una certa pressione sul pubblico, è precipitato verso un livello di totale irrilevanza, che lo colloca persino al di sotto del fenomeno di costume, in quanto non esprime nulla e non rappresenta nulla, neppure il cattivo gusto. Una macchina di distribuzione, specialmente per vasti territori in cui « andare » al cinema (di solito nei drive-in) rappresenta una alternativa meccanica e settimanale rispetto al consumo di televisione, può in effetti continuare ad imporre ingrandimenti colorati e del *serial* comico televisivo, o dello spettacolo di Broadway che ha raggiunto la provincia solo con il richiamo di alcuni motivi musicali.
D'altra parte qualunque inventario dei film che meritano attenzione per lo spunto, lo stile, il tipo di narrazione, il riferimento sociale o la derivazione culturale o politica, può includere produzioni faticosamente emerse al confine tra l'*underground* e l'*indipendente* (si pensi a *Putney Swoop*, di Downey, a *Greetings*, di Brian De Palma) e produzioni con impianto decisamente commerciale come *M.A.S.H.*, senza che si possa attribuire alle due strutture economiche la capacità di marcare in modo alternativo e profondo i due tipi di produzione, legati con evidenza agli spunti di una stessa cultura.
Si è parlato all'inizio della frantumazione del pubblico, della impossibilità, per le strutture commerciali e le grandi produzioni, di quel controllo massiccio e diretto che è stato tipico di altri tempi. L'evanescenza del pubblico, la sua continua riorganizzazione per gruppi e polarità differenti, i mutamenti della moda e della cultura, la dislocazione sempre diversa, sempre extra istituzionale, dei centri di creatività e di invenzione, hanno comunque cambiato e reso di necessità flessibile anche la grande produzione. Risulta così rivalutata la figura dell'autore e dello scrittore del film, rispetto alla macchina produttiva e alla sua assoluta presunzione di conoscenza di tutte le regole. E il « produttore esecutivo », o « delegato » prende il posto di quegli « infallibili » magnati della pellicola che sono stati tutti i celebri tycoon di Hollywood, dai tempi di Fitzgerald a Howard Hughes, dalla Warner Bros, a Michael Todd.
La corsa dietro il volto continuamente mutante della vita non distrugge soltanto la fissità iconica del divo ma anche, alle sue spalle, l'immobile potenza del cinema come macchina industriale.

Il modo più utile di passare in rassegna la produzione degli ultimi anni,

tenuto conto di questi fatti, è dunque soprattutto quello di una « storia sociale », o di una descrizione sociologica, per temi e per generi, del nuovo cinema, piuttosto che la ricerca di una scala accurata di rilevanze e di valori. Il gruppo di film più nuovo, ad esaminarlo nell'insieme, e quello che più vistosamente reca l'impronta delle trasformazioni di un blocco di anni e di un crogiolo di eventi, è quello che la critica americana sovente definisce « youth movies ». Sono i film nei quali i giovani fanno da paesaggio e da ambiente, o sono il protagonista collettivo, o hanno suggerito, « dal vero » la maschera degli interpreti e lo spunto della vicenda.
E' una linea che comincia in modo rilevante e marcato con un film nato e concepito nell'*underground*, *Greetings*, che ha avuto di colpo un insospettato successo commerciale. Bisogna avere visto questo filmetto a colori di Brian De Palma per sapere che quasi tutto il nuovo degli « youth movies » viene di qui. E anche per capire quella distinzione rabbiosa che i giovani e la stampa *underground* americani fanno fra « youth movies » e « exploitation movies ». Sono, cioè, film di sfruttamento commerciale tutti quelli che partendo da uno spunto e da un territorio vero, lo piegano alla finta rappresentazione dell'ambiente e dei problemi dei giovani. Per esempio *Getting Streight* con quel falso adolescente che è Elliott Gould. Ma sono veri film giovani *Alice's Restaurant* (Artur Penn. Arlo Grthrie) e *Easy Rider* (Dennis Hopper / Peter Fonda). Per il resto, e non volendo tenere conto del manicheismo del pubblico giovane americano e della stampa che ne riflette l'opinione, ci troviamo in un territorio che ha connotati incerti, e confini imprecisi. *Strawberry Statement*, per esempio, ha una ispirazione conflittuale e il marchio evidente di vere situazioni d'attualità (Berkeley, Chicago) cui sono però sovrapposte le vicende di un copione tradizionale, e una certa vaghezza d'identificazione culturale. *The Pursuit of Happines* ripete l'argomento e la situazione ma preannuncia il segnale di una ricerca verso l'individuale e il privato, verso la « fine del movimento ». *Last Summer* e *The Baby Maker* hanno in comune la ricerca di ciò che è universale (istinto, sesso e sentimento) all'interno di un panorama di fauna adolescente apparentemente indifferenziata. E in entrambi questi films ci sono cliché, luoghi comuni, supposizioni tipiche del mondo adulto sull'esistenza separata dei ragazzi, che si mischiano a delicate intuizioni e a originali caratterizzazioni (la ragazzina « cattiva » di *Last Summer* e la « baby maker » che dà il titolo al secondo film). *Medium Cool* e *Alice's Restaurant* mostrano con più evidenza di tutti gli altri, gli anelli di connessione di questo nuovo cinema con le due culture: l'involucro esterno dei mass media, che imprime a *Medium cool* il taglio e lo stile del documentario, e circonda il tenue plot con una rilevante quantità di materiale vero sui disordini di Chicago. E la introversa e delicata tenerezza dei nuovi aggregati di vita, delle nuove « famiglie » nomadi e della loro cultura, che si esprime più in immagini che in sequenze visive, ed esiste più nella musica e nell'atmosfera che nella comunicazione diretta e nel dialogo.
I due punti terminali di questo gruppo di film, come si è detto, sono *Greetings* e *Easy Rider*. Prima di *Greetings* non esiste il « youth movies ». Dopo *Easy Rider* il fenomeno diventa moda. Nel primo c'è ancora, insieme allo scoppio fresco, inaspettato e gradevole di una forza viva, la meraviglia della scoperta, l'esplorazione allegra e solare di una nuova striscia di vita, di un nuovo modo di esistere. Accennati più o meno chiaramente, ci sono già tutti i motivi di tensione e di distonìa culturale che stanno portando una generazione a frantumarsi dentro una catena di conflitti: l'ombra della guerra, la coscrizione obbligatoria, il Vietnam, la naturale e profonda estraneità alla macchina dell'organizzazione sociale, e una allegria che è ancora inesperienza dello scontro che si profila ma non si è ancora verificato. E un accumulo di materiali che segnala anche

l'apporto tutt'altro che improvvisato di una lunga linea sotterranea di cultura alternativa. Questi ragazzi che vivono in un ambiente povero e separato, da qualche parte nel « Village » di New York sono il prodotto di massa della generazione Beat, camminano come i negri, hanno nei gesti e nei movimenti un ritmo che è già musicale, e che non ha più niente a che fare con la logica di ciò che « conviene ».
Forse *Greetings* è il solo film che abbia potuto catturare, nella sua fresca e aggressiva imperfezione tecnica, in quel sapore di non finito e di anomalo che viene dall'immediata parentela con l'*underground* il *mood* infantile e nuovo di una generazione profondamente diversa prima della contaminazione dello scontro e della violenza.
Easy Rider è tecnicamente e poeticamente il punto più alto. Consapevole di tutto il senso e il peso della separazione, del prezzo ormai inevitabile della violenza, della irrinunciabile apartheid della droga, ciò che resta della generazione del grande esodo va a consumarsi verso il traguardo sempre più prossimo della eliminazione inevitabile, dopo avere compiuto una dolce e triste visita di commiato agli ultimi villaggi, alle comuni di sopravvissuti. E' interessante notare come questi due film, all'inizio e alla fine di una stagione, recano una impronta che resta tipica non solo di questo cinema ma anche del modo di vita che rappresentano: una struttura lineare, in cui gli episodi sono distribuiti nello spazio, più che nel tempo, e il tempo è una sola stagione o una sola giornata, un « sempre presente » che è la sigla tipica del modo adolescente di concepire la vita. E' un vagabondare in cui tutti i momenti e gli episodi hanno la stessa età e sono visti da un teleobiettivo temporale che schiaccia gli eventi in un largo senso di contemporaneità che può solo « saltare » alla fine, in un cortocircuito con il reale.
Anche se tutta questa cultura è sempre stata contigua alla vita, all'esperienza e al riscoperto impegno militare dei negri, ben pochi film *negri* di qualche rilievo possono essere rintracciati all'interno di questo panorama festoso e tragico. Mentre il versante commerciale cercava di corrispondere all'attesa della classe media negra o alla coscienza dei « liberals » bianchi, con *Great White Hope, In the heat of the night, Cotton comes to Harlem* e *Shaft*, si possono elencare non più di due o tre titoli: *Uptight, Right On, The Landlord* e si deve subito notare che l'impegno (dei primi due) e una certa grazia (nel terzo) non riescono mai a stare insieme. Una sola, straordinaria eccezione: *Putney Swoop*, piccolo capolavoro di un regista bianco, Robert Downey, ma film veramente negro nella struttura, nel linguaggio, nel tipo di cultura, nella incredibile comicità, nel ritmo, nella sorpresa, nella violenza, nella istantanea armonia di ogni frammento, nella grazia leggera delle sue frequentissime « gags ». Film intraducibile anche a causa delle situazioni fondate sulla parola e la striscia sonora, in situazioni e contesti estranei alla cultura di Harlem.
Fuori di questo gruppo esemplare e significante, degli « youth movies » e al di sopra delle infinite copie e ripetizioni del nulla, dei tentativi patetici di ridare vita alla commedia musicale, o di inseguire la televisione con qualche tipo di nuovo giallo, ci sono tre gruppi di films che vanno considerati come una interessante prova del mutamento estetico e sociale in America. Il primo potrebbe essere definito del *cinema sociale-intimo*, ha il suo nome più importante in Frank Perry, (*Diary of a Mad Housewife*), identifica il suo territorio nella ricerca delle grandi trasformazioni nell'intimo e nel travaglio di una sola vita, di una esistenza marginale al grande flusso della vita radicalmente cambiata. Il secondo è il *cinema del rimpianto*, riflette l'atteggiamento post adolescenziale del periodo che segue la crisi e la delusione, e si esprime a molti livelli, da *Love Story* a *Carnal Knowledge*, rivolto comunque e disperatamente all'indietro, o come bisogno disperato e sincero di inventario, o come solida illusione di ridare

vita impossibile a qualcosa che deve o dovrebbe essere esistita nel passato. Il terzo gruppo può essere sommariamente definito del cinema *sociale-politico* anche se c'è un continuo spostarsi di ambito, fra il pubblico e il privato, fra *M.A.S.H.* e *Straw Dog*, e anche di livello, fra *Soldier Blue* e *Cloakwork Orange.* Fra questi gruppi c'è uno scambio di nomi e di stili (per esempio Feiffer, Nichols, Arthur Penn, che possono essere variamente catalogati) e la separazione a volte è possibile soltanto cercando con una certa approssimazione i criteri di prevalenza, la dominante di ciascun film, che condivide spesso motivi e spunti con altri, catalogabili in gruppi diversi. Questo tentativo di analisi per gruppi serve solo a mettere in evidenza come dopo la grande frantumazione che ha sconvolto tutto, in America, sono restate alcune polarizzazioni collettive, che si rintracciano abbastanza chiaramente anche nella letteratura e nella vita sociale, e che si rappresentano nei tre aspetti più tipici della persistenza di qualche forma di impegno politico, magari sotto forma di totale mancanza di fede, oppure in una disperata ricerca intima in una angoscia solo privata, oppure ancora in un accanito desiderio di adolescenza di giovinezza, d'infanzia, di ritorno al passato, con la forza della verità, o con la illusione un po' squallida di credere autentico e vero un « passato nobile » che non è mai esistito, o di vivere il presente, dedotto il segno della storia, come se fosse il « passato » (vedi *Love Story*) cercando il marchio dell'autentico proprio in questa mancanza di segno storico.
Il cinema *sociale-intimo* ha i suoi titoli più vistosi in *Bob and Carol and Ted and Alice*, in *The Diary of a Mad Hosewife*, in *The Boys in the Band*, in *Charlie*, in *David and Lisa*, in *Husbands*, in *Wanda*, in *Made for Each Other*, in *Desperate Characters.* Il suo capolavoro, spostando appena un poco all'indietro il discorso, è il primo film di Mike Nichols, dalla commedia di Albee, *Who's Afraid of Virginia Wolf?* Ma la grandezza e l'universalità del dramma di Albee tolgono a questo film le dimensioni limitate e storicamente ambientate che appaiono la caratteristica di tutto il resto di questo genere di produzione. Qui il dato essenziale è che qualcosa ha sconvolto il mondo o i costumi o il modo di vivere, e si analizzano le conseguenze nel mini-universo di una coscienza o di poche coscienze e dei loro legami. A volte riaffiora un vecchio mito della letteratura e della poesia americana; *underdogs*, solitudine, isolamento, abbandono nell'intrico di un flusso implacabile che va troppo veloce e fa vittime. A volte le vittime riescono a toccarsi la mano e a stringere un tenue nodo di solidarietà che per un poco resiste in mezzo alla piena del cambiamento. Più spesso sono semplicemente travolte. Tra il polo della commedia sarcastica, con qualche momento di tenera delicatezza (*Bob and Carol and Ted and Alice*) e quello di una esile e indifesa solitudine (*Charlie, David and Lisa*) fra la riscoperta della salvezza a due (*Made for each other*) e la triste ballata del destino segnato (*Wanda*) con i suoi postumi di realismo all'italiana e di naturalismo alla francese, *The Diary of a Mad Hosewife* è forse la sola opera di qualche consistenza, se non altro ben collocata al centro di uno dei più scottanti territori scoperti dalle nuove tensioni culturali e sociali, quello della condizione della donna. E' un film squilibrato ma privo di reticenze, in cui una certa ottusità e persino una incompletezza di percezione di *tutto* il problema, riesce a convivere con momenti di acuta chiarezza e di semplice, intensa narrazione, con il coraggio di mettere chiaramente al centro, senza piste di copertura, il puro e semplice problema del ruolo e del sesso. Si è perso il « flavor » della triste e voluta imprecisione di *Husbands*, la nebbiosa confusione di connotati che, in *Husbands* è stile e modo di rappersentare il non senso, la non identificabilità della vita comune di tutti i giorni. Ma si è colto un nodo distorto dei rapporti umani e sociali, con la stessa urgenza squilibrata e sgradevole con cui ha fatto la sua comparsa per le strade e nelle pagine

dei giornali. Delicatezza e poesia scompaiono insieme, e la mano a volte dell'autore pesante, a volte non abile, punta tuttavia, nonostante concessioni e divagazioni, verso un centro in cui la storia privata è anche pubblica, in cui questo genere di film, in qualche modo, indirettamente si congiunge con un senso e una ricerca, o almeno una consonanza, più civile e più ampia.

Wanda, d'altra parte, può essere usato, fra tutti, come modello di un tipico squilibrio di cui soffre, nel contesto culturale americano, questo tipo di film: il rapido e impercettibile mutamento dal sociologico al psicologico, e dal psicologico allo psichiatrico, puntando verso un tale involucro di individualità (la malattia scorporata dal suo contesto sociale) da togliere risonanza e interesse generale alla storia, e persino — contro ogni aspettativa del suo autore (in questo caso Barbara Loden, moglie di Elia Kazan) — ogni alone poetico, degradando il personaggio alle dimensioni della notizia di cronaca.

Il *cinema sociale-politico* forma il gruppo più ricco e più discontinuo, e anche quello con i confini più incerti. Per esempio *Bonnie and Clyde* e *Little Big Man* appartengono a questa lista? Qui ci sembra utile dire di sì, dare l'interpretazione più ampia, assecondando quello spirito della parabola e della narrazione per storie esemplari che spesso è stato un modo di far politica nella letteratura, nel teatro e nel cinema americano. Da una parte dunque c'è il film direttamente politico, come *Johnny got his Gun*, *Joe*, *Cloakwork Orange*, *Little Murders* dall'altra le parabole, di differente dimensione e grandezza, come *Soldier Blue*, *Little Big Man*, *They Shoot Horses Dont They?*, *Straw Dog*, *Catch 22*, *M.A.S.H.* Ma è giusto aggiungere, per quanto discutibile e improbabile possa sembrare, anche la serie del « nuovo giallo ». *The French Connection* è certamente un film di riabilitazione della polizia dura, della legge e dell'ordine. *Klute* è più di un giallo, è un ritratto di donna oppressa in un mare di perversione, che combatte da sola contro ogni ragionevole possibilità di vittoria.

Il centro di questa striscia vasta e rappresentativa del più recente cinema americano è certamente un sapore amaro di delusione, come il brusco e duro risveglio da un sogno in cui tutto, compresa l'eroica tradizione della frontiera e persino l'epicità e la celebrazione di una guerra giusta, come quella contro il nazismo, sono luoghi rivisitati con spirito di disincanto, rifiuto, rivolta. *M.A.S.H.* è nello stesso tempo, il prodotto più popolare e quello dal segno più incerto, quello che più di ogni altro abbandona al vuoto di scelta il senso di ogni cosa. non solo la guerra, la politica e l'organizzazione militare, ma anche la morte, il sangue, il dolore.

Catch 22 unisce alla notevole coerenza di struttura e di stile il più alto livello di impegno (apparentemente: di disimpegno) politico di tutta questa zona del cinema americano. Sotto uno scroscio di amara comicità crolla tutto ciò che era *eroismo*, spazzato via da una piena di cultura alternativa che ormai ha profondamente infiltrato il modo di giudicare e pensare. *Soldier blue* e *Little Big Man* fanno accanitamente giustizia, con gli stessi mezzi e gli stessi strumenti dei grandi classici americani, di tutta l'epopea del West, svolgono *Stage Coach* alla rovescia senza permettere che resti in piedi alcun mito, spingendo senza pietà le Ombre rosse fuori dall'alone della leggenda, dentro o almeno più vicino al senso e alla cruda verità della storia.

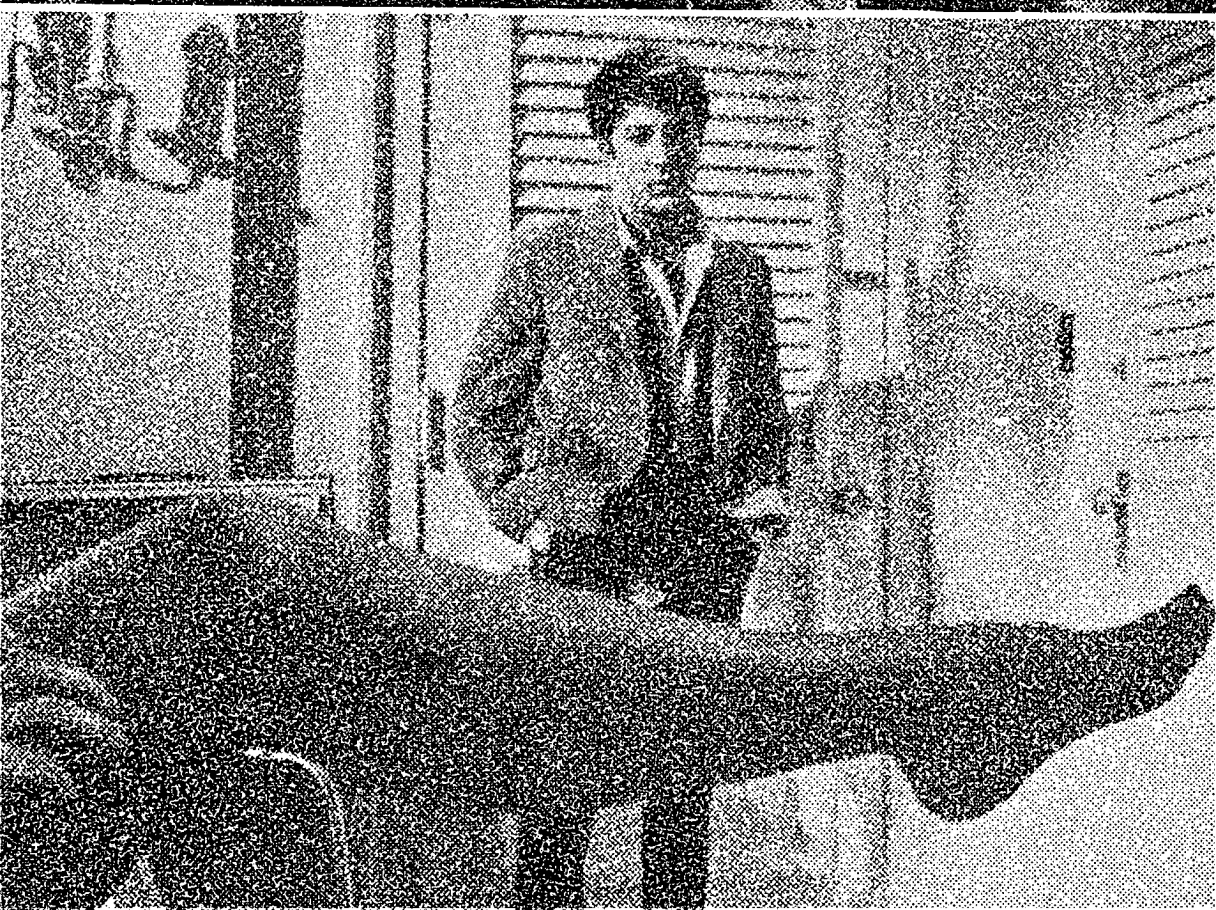
In questo lampeggiare implacabile si formano tre nodi, tre gruppi. L'uno, con amarezza e dolore, è rivolto all'indietro, e acquista un senso politico solo in quanto, attraverso la ricostruzione e il documento sociale, rievoca l'atmosfera roosveltiana nella quale si formò e maturò il socialismo del New Deal. Ciò è vero per *They Shoot Horses...* come è vero, almeno in parte, per *Bonnie and Clyde*, se si interpreta il mito alla luce orrenda della fine dei personaggi. L'altro, da *Doctor Strangelove* a *Cloakwork Orange*

usa il paradosso, l'incredibilità, il sarcasmo e la suggestione della fantapolitica per analizzare e rivelare l'irrimediabilità del presente. Il terzo sta immediatamente a ridosso della situazione sociale e politica rappresentandola con forte e brutale presa diretta, nonostante una certa grazia, una certa apparente leggerezza mutuata dai colori, di suoni, dal ritmo di movimenti e di vita che hanno segnato il comportamento delle sottocolture a metà degli anni Sessanta. I casi più notevoli sono quelli di *Joe* e di *John got his gun.* Ma *Straw Dog* si trova, rispetto a questi film, come *Bonnie and Clyde* rispetto ai film « sociali » ambientati nell'epoca roosveltiana. Appare come una avventura cupa e privata ma ha il senso di un apologo. Ma proprio *Straw Dorg* serve a indicare il fenomeno probabilmente più clamoroso e significativo, nel cinema e nella cultura americana degli ultimi anni: la crescita, ormai senza limite, delle immagini della violenza. In risposta alla tremenda pressione di un'epoca, ogni codice è stato sconvolto, e persino tecniche e scuole speciali sono nate per alimentare la sinistra competizione del verismo violento, della esplosione di orrende ferite e mutilazioni che appaiono con sempre maggiore intensità e gravità sullo schermo. Ad un primo giudizio appaiono come la risposta alla violenza sociale montante. Ad un secondo livello si potrebbe parlare di una lugubre e fruttuosa moda, che è subentrata alla stanchezza della nudità e dell'erotico. Ma uno sguardo più attento rivela quasi sempre, persino inconsciamente, l'ossessiva ripetizione di quei fatti tremendi e reali, visti da decine di milioni di persone su tutti gli schermi televisivi d'America, e che hanno segnato in profondo un tessuto culturale e sociale. Vi sono film secondari, eppure di grande successo, come *The Big Hunt*, per esempio, che mostrano la ripetizione di questa ossessione con singolare e agghiacciante chiarezza. I fucili degli assassini sono muniti di cannocchiale, hanno una potenza di fuoco sproporzionata a quelle delle vittime, che si aggirano indifese dentro il mirino fino a quando l'assassino deciderà di far fuoco, da un suo luogo riparato e remoto.
D'altra parte, come si è detto, *Straw Dog* è esemplare. Non solo perché in questo film l'escalation della violenza come ossessione e come rappresentazione sfrenata e priva di ogni limite e di ogni pudore sembra ormai avere toccato uno dei livelli più alti. Ma anche perché è costruito con la meccanica ambivalenza di una sinistra carta da gioco. Ognuno delle due mezze figure (gli aggressori, nello squallido villaggio irlandese e l'intellettuale americano che organizza la sua difesa) semina e raccoglie la morte all'interno di una formula chiusa che sembra destinata a ricom porsi e a ripetersi. A meno che non ci sia la possibilità della fuoriuscita da una simile trappola, il salto avanti dentro qualche altra cosa o qualche altra cultura. Poiché questo salto sembra per ora impedito o impossibile, è su questo binario tronco che si innesta all'improvviso una inversione di marcia, una spinta all'indietro che dà luogo al *cinema del rimpianto.* Si va da *The graduate* a *Goodby Columbus*, da *Love Story* a *Carnal Knowledge*, e bastano queste indicazioni per mostrare il profondo dislivello di valore di un genere che si apre e si chiude, si può dire, con l'eccezionale contributo di Nichols. Ma altri titoli possono essere quelli di films come *The Summer of 42*, *The Sterile Cokoo*, *Five Easy Pieces*, *The Last Picture Show.* E si vede subito, in quanti modi diversi si può parlare di *cinema del rimpianto.* E' giusto infatti che questa definizione non riguardi solo quei film esplicitamente volti all'indietro, come *Carnal Knowledge* e il bellissimo *The Last Picture show.* Ma anche quelli che pur essendo in qualche modo ambientati in un generico tempo presente, si nutrono di una profonda nostalgia per una pace che viene *prima.* E' in questo senso che *The graduate* è un film del rimpianto. Esso contiene già il nodo centrale, il motivo d'ispirazione dell'ultimo film di Nichols: sessualità e sensualità rendono il tema umano e perenne. Ma il desiderio di

spostare la data all'indietro, al periodo della scuola, dell'università, in tempo anteriore al conflitto, vi appare fortissimo. Quando la struttura del film è più debole, come in *Goodby Columbus*, resta tuttavia questo bisogno di recuperare la distonìa di una cultura alla sua radice, in un momento in cui ha cominciato a prodursi in una regione intima e personale ancora molto lontana dalla piazza e dallo scontro politico. *The summer of 42*, con tutta la sua celebrata delicatezza, accarezza il versante più superficialmente « poetico » e « delicato » di questo rimpianto. Mentre *Five Easy Pieces* di Rafelson introduce come spinta e ragione del rimpianto la materia di un esistere colto e disinteressato che appare in se stesso un passato impossibile, un corpo estraneo, il morso di una nostalgia tanto più acuta in quanto si riferisce a qualcosa che deve essere sempre stata irrealistico e non raggiungibile. *Five Easy pieces* è fatto dello struggente dolore che è insieme una infanzia perduta e una vita mai avuta, è la stessa negazione della vita produttiva e regolare proposta con adolescente passione dalle sottoculture giovanili, ma volta all'indietro, verso il sogno di un sogno.
A *Love Story* spetta il merito di avere dimostrato che si possono ancora costruire sentimenti di cartone, e produrre reazioni lacrimose a comando. E' una buona scommessa in cui il materiale emotivo d'altra parte non risiede nel film ma nel bisogno del film, che gli autori (specialmente l'autore del libro) hanno calcolato con tanta accortezza. Per questo merita di essere citato accanto a episodi tanto più rilevanti. Perché, così come il meretricio ha pur sempre qualche rapporto col bisogno d'amore, questo film è certamente in relazione con la disperata ricerca di cose profonde, sicure, ordinarie, accadute, prima « come prima », « come sempre » in risposta e compenso ad un'epoca in cui sembra perduto ogni sentiero e smarrita ogni certezza.
Ma naturalmente è *Carnal Knowledge* il modello più compiuto e più alto del cinema del rimpianto, come è del resto un capolinea e un punto d'arrivo di tutto un decennio di cultura e di cinema. In questo senso *Carnal Knowledge* è più del capolavoro di Nichols. Vi si raccolgono l'eredità più raffinata dell'*underground* (quel modo inventato da Warhol di mettere la camera ferma o quasi ferma come i limiti di una scena a teatro, di spostare il peso dall'immagine alla colonna sonora, nonostante la raffinata bellezza di ogni singola inquadratura, di fare dei vari frammenti di dialogo la struttura del film); una certa abitudine alla televisione, in cui tutto si trasforma da discorso intimo e privato, in dichiarazione e intervista, con il viso di chi parla che occupa tutto lo schermo. E mutuando dalla televisione anche il piano fisso del livello sonoro, così che siamo sempre con l'audio vicino a chi parla, anche se chi parla appare in quel momento molto lontano. *Chelsea Girls* e il parlato televisivo sembrano essere gli antecedenti del lavoro di Nichols, cui si unisce, attraverso la scrittura di Feiffer, l'esperienza di un grande dialogo. Eppure il film è molto più di quel tanto di identificabile che sono o sembrano essere i suoi ingredienti. *Carnal Knowledge* è un mondo che si libera dalla pelle usata e avvizzita di ciò che sembravano le promesse e i sogni di qualche anno prima, e che adesso appaiono solo (nelle scene finali) un triste carnevale spento.
Per salvarsi dall'amarezza dell'aver rinnegato qualcosa, mostra invece la vecchiaia e la distanza, da un certo passato, in un mondo che non ha trovato niente altro ed è giusto perciò che si concentri, assennatamente, a inventariare il passato. E poiché in questo passato molte, troppe immagini appaiono annebbiate e confuse, sembra giusto seguire il tracciato sicuro del privato, dell'intimo. Ma ogni immagine di questo ciclo privato fatalmente appare la scheggia di una frantumazione più vasta. La misura è adesso concentrarsi sulla scheggia, e non tentare di capire di quale

insieme diverso possa essere stata la parte, ma solo gettare su di essa la tristezza del rimpianto e il peso degli anni. Verso la fine la lanterna magica è spenta, il flusso di un periodo di storia è finito, e si cammina nel buio e nel vuoto, malinconicamente rassegnati a quel po' di futuro, intimamente persuasi che, in qualunque caso, resta ormai alle spalle tutto ciò che può aver significato qualcosa. In questo senso *Carnal Knowledge* è un ultimo film. E' chiaramente l'importante episodio della fine di una stagione, l'album di famiglia di un'epoca, la struggente e goliardica rievocazione di anni che sono di certo perduti, il disperato tentativo di appoggiarsi a quel tanto di reale, di fisico, che può avere ancora un palpito di sopravvivenza.

Se c'è un dopo, nel cinema americano, si apre con *Cloakwork Orange*, di Kubrick, in cui tutto ha perso ogni peso, e sesso e violenza, scorporati da ogni riferimento con la società e con la storia, galleggiano come detriti rigonfi in un mare di nulla. E' brillante, colorato, sinistro, affascinante e assolutamente senza speranza. Dunque, in qualche modo, con la sua sfrontatezza apparente di film del futuro, anche questo è un film rivolto all'indietro, con l'occhio accanitamente appoggiato al caleidoscopio in cui girano e si trasformano tutte le immagini e gli incubi di un passato che ha bruciato attese troppo febbrili.

Diciamo allora che il dopo non è ancora cominciato. Né per il cinema né per l'America

LA FACCIA AMERICANA

« Non sono bastate due o tre generazioni per trasformare fino in fondo la psicologia di enormi masse di immigrati. ...(Essi) hanno portato con sé e hanno conservato dentro quella che è la caratteristica principale delle aree sottosviluppate... che il De Martino definisce *paura di perdere la presenza...* Come sintetizzare in una sola faccia la faccia tesa dell'anglosassone, quella matta dell'irlandese, quella triste dell'italiano, quella pallida del greco, quella selvaggia del portoricano, quella nevrotica del tedesco, quella buffa del cinese, quella adorabile del negro?... E' dunque la *paura di perdere la presenza* che impedisce all'americano — questa strana mescolanza, in concreto, di sottoproletariato e di borghese, profondamente e onestamente chiuso nel proprio lealismo borghese, di riflettere sull'idea che ha di sé ».
Di fronte alla difficoltà e anzi alla impossibilità di questa riflessione, tende ad affidarsi alla faccia come a un simbolo, un segnale, un linguaggio, come un sistema di comunicazione più articolato e più ricco di quanto non sia mai avvenuto in ogni altro contesto sociale. Per esempio, in Europa ogni volto nasconde la propria storia nel ruolo, e il ruolo lavora a trasformare le varie storie o a farle dimenticare. Oppure le facce raggiungono una loro neutra armonia con gli eventi mutanti, sono facce che sostano sul bordo della storia non come un contributo proprio, piuttosto come una risposta alla vita, secondo la provocazione e gli eventi. La « faccia americana » invece è — irrimediabilmente — un modo di comunicare e di esistere.
La citazione iniziale è di Pasolini, sua è l'intuizione che identifica questo tratto, la «presenza », come valore sociale e culturale, conscio e inconscio, della vita americana e dei suoi segnali. Pasolini trova il senso di tutto ciò nell'humos territoriale e culturale, estremamente mobile e labile, di una comunità che è dovunque recente o recentissima. Il valore segnaletico della faccia acquista perciò una importanza anomala e sproporzionata perché nessuno ha carte di accreditamento o documenti particolari, ognuno giunge, ignoto, dall'ignoto.
Nel paese della « presenza » — la necessità della presenza imposta al nuovo venuto dalla necessità di essere visto, notato e accettato per quel che sembra, dalla necessità di radicarsi e avere successo attraverso uno sforzo di coincidenza fra la presenza e la vita, dunque con un fondo di paura basata sulla « perdita di identità » e « perdita della realtà » come mali coincidenti, tutti sono *caratteristi*. Tutti tendono cioè a svolgere un ruolo che si segnala subito, dal tono di voce, dalla andatura, dal tratto, dalle prime battute, dalla voce, dall'accento. Ma sopratutto dalla faccia. La storia della faccia americana è la storia della vita sociale e della cultura di quel paese. Gloria-Zelda e i Babbit esistono perchè possono essere notati e identificati, alla prima occhiata, come in quiz senza fine, in un gioco in cui la posta è la vita. Dentro questo arco figurativo sociale, si collocano, naturalmente, le arti e la storia del cinema. E si legge, con particolare chiarezza, il percorso che porta fino al cinema americano di oggi, alla perdita del mito e alla nascita del nuovo volto di massa.
Ma facciamo un salto, e giungiamo subito al « Nuovo realismo americano », la pittura di Estes, la scultura di De Andrea, le fotografie della Arbus, per esempio.
« Mentre molti europei conservano il vizio o virtù di manipolare il loro materiale *fotografico* con una sorta di crepuscolare mestizia, gli americani si rivelano per conto rigorosi nelle fotocopie, fino ad ottenere effetti di lucida, programmatica ottusità » ...Sfornano facce anonime e irrilevanti da passaporto con paradossale minuzia silhouettes umane solitarie o a gruppi, a volte amici e parenti, mettiamo l'amante del cognato o la zia della moglie ». (Giancarlo Marmori).
Come altri, Marmori sostiene che tutto discende da Duchamp, dal « ces-

so » esposto a New York nel 1917. Ma quando afferma che i soggetti « sono triviali, insignificanti e standardizzati » si espone a una evidente contraddizione. Il calcolo o l'operazione culturale non sono alla base di questo nuovo capitolo della « faccia americana ». Da un lato si può ricordare che la « lugubre e sofferta fedeltà all'ovvio, all'indifferente, un implicito rifiuto del simbolo... » non è operazione diversa da quella anticipata nel cinema indipendente con *Shadows*, con *Husbands*, con Salesman, capitoli fondamentali nel discorso sulla « faccia americana », che è un inevitabile rimbalzare continuo dal livello sociale a quello creativo della realtà. Dall'altra vale la pena di ricordare quello che, già a proposito della Pop Art aveva detto Andy Warhol: « Duchamp firmava il suo reggibottiglie in quanto opera d'arte e non lo riconosceva più come oggetto di uso quotidiano: isolandolo trasformava la realtà e magnificava l'oggetto. *Modificava la realtà mediante un atto di volontà estetica inteso a migliorare la realtà stessa.* » (« Zoom » luglio 1972). Al contrario — afferma Warhol — l'artista pop, pur riconoscendo il suo debito a Duchamp, intende celebrare la ovvia quotidianeità dell'oggetto isolato dal contesto ». Intende cioè — si potrebbe dire con altre parole — fare dell'oggetto un « caratterista » nella recita delle immagini.
Qui è necessario soffermarsi sui seguenti punti: 1) la nuova figurazione realistica e il senso che tutto ciò può avere, specialmente in redazione al cinema (Warhol, Morissey); 2) il tipo di mediazione, di partecipazione, di soggettiva persuasione, di volontà estetica e creatività dell'artista (autore o pittore) e del gesto che compie.
E ciò tentando di rintracciare qualche relazione sintomatica fra questi fenomeni e l'evolversi della vita sociale americana. I termini di questo discorso sono identità, partecipazione, speranza, ricerca di modelli, e, in generale, i dati sofferti, continuamente sconfitti e di nuovo appassionatamente cercati, del « sogno americano ». E' importante infatti ricordare che il flusso di vitalità, tragica, drammatica, creativa, sempre aperta a un'altra alternativa, a un altro futuro, è il fondo insieme mutevole, avventuroso e drammatico di una società in cui c'è sempre un cantiere in costruzione e un edificio in demolizione, la fine e la nascita di qualche cosa, la delusione bruciante e l'apparire di un'altra promessa. E' in questo gioco di vita che si modella la sequenza delle « facce americane », che è, nello stesso tempo, segnato da qualcosa di « unico » e da qualcosa di « tipico ». Per poi sboccare in un fenomeno di massa in cui realtà, storia e fiction, nella rete della comunicazione continua, si contaminano a vicenda. Prendiamo dunque le fotografie di Diane Arbus. La più famosa, comparsa anche su molti giornali italiani, porta il titolo « ragazzo patriottico in attesa di partecipare ad una dimostrazione ». Rappresenta un giovane serio e immobile, con lo sguardo rivolto un po' in basso che tiene una piccola bandiera americana di carta in una mano e l'altra mano sull'abbottonatura di una giacca scura e « conservative ». Porta la paglietta di qualche « high school », ed è in tutto anonimo, eccetto che per la determinazione fermissima, suggerita dalla mancanza di sorriso, che è vera assenza di qualcosa, non grinta, non minaccia, solo: un vuoto; e dalla totale mancanza di segnali distintivi della persona. Come un soldato, è identificato solo dalla bandiera, ma nessun ritocco è concesso al sua persona, la giacca è un pò larga, la camicia (ho visto la fotografia in bianco e nero) deve essere bianca, la cravatta, probabilmente, ha il nodo già fatto e l'elastico.
Dunque è l'« assenza di immagine » che determina la forza di questo ritratto e lo rende indimenticabile, come i parenti domenicali dell'ebreo ossessionato che gestisce un « monte dei pegni » nella Harlem di *The Pawnbroker* di Sidney Lumet, come i genitori della ragazza in *Little Murders* di Feiffer, come moltissime immagini nei film di Woody Allen. Qui

però manca sia la compassione di Sidney Lumet, (o di Cassavetes, o dei fratelli Maisles, se si pensa, per esempio, a *Shadows*, o a *Salesman*), sia lo scroscio di impietosa e implacabile comicità di Woody Allen e di Feiffer. Diane Arbus, cioè, intende uscire dal *tipico*, dalla maschera, intende ofrire, caso per caso, soltanto *quel* ritratto. Cioè: « le facce anonime, irrilevanti, da passaporto », che dal principio dell'emigrazione sono il sistema di segnali più ricco e più fitto della comunicazione americana, qui vengono definitivamente identificate come il reperto dell'unica lingua sopravvisuta alla babele dell'orgia di comunicazione distorta. L'osservatore e il critico europeo tendono di solito a vedere in questi esempi di nuova ricerca americana una « certa poesia » e una fuga ormai dichiarata, aperta, polemica, ad ogni tipo di impegno. « Si considera il mondo come un quadro » rovesciando i termini dell'analisi semiologica, osserverà Restany. Se si ci sia o non ci sia poesia nelle fotografie della Arbus e nei lucidi, nitidi, perfetti paesaggi urbani di Estes, è problema secondario, almeno in questo contesto, rispetto al segnale che giunge da questo modo di fare dell'arte. Quello che è in discussione — e che appare così remoto alla concezione dell'autore in Europa, sia regista, sia artisti (si pensi ai « comportamentisti », ai « concettuali ») è l'artista stesso e il suo rapporto con tutto, la vita, la realtà, l'altra gente, la politica, la violenza, la speranza, la ragione di esistere e il senso di lavorare.
Per quel che riguarda il cinema, Warhol o Morissey — ma anche l'ultimo modo di essere regista di Nichols, e anche il « brutto » modo di dirigere *Little Murders* di Arkin, ci conducono nella stessa direzione della Arbus, di Estes, di Chu Close e degli altri della « nuova figurazione ». Ci conducono alla crisi di funzione mediativa dell'autore e a un rapporto stabilito o da stabilirsi col reale che non passi più attraverso il miracolo di una egemonica rivelazione. Ma prima di dirigersi verso questo riorganizzarsi e difendersi dell'autore lungo la linea, almeno in apparenza arretrata, di un potere dissolto o ridotto, è necessario analizzare il percorso che ci conduce dalle arti figurative al cinema e fa luce sullo svolgersi e l'evolversi della « faccia americana ».
Confrontiamo queste due affermazioni. Gerard Richter; europeo: « per me dipingere è una azione morale... uso le fotografie come modello perchè non riesco a vedere in modo così obiettivo come una macchina fotografica... (cerco) una forma estetica che serva come commento alle mie esperienze del mondo sensibile ».
Paul Morissey; americano: « Esiste una frattura... (che risale) al rapporto fra cinema e televisione. E' quanto faccio sempre notare in Europa, e gli Europei non mi capiscono. Questo perchè l'America ha la televisione e l'Europa no. L'Europa dispone soltanto di una *piccola* televisione, così come le aule scolastiche dispongono di una lavagna. I giovani americani che oggi hanno vent'anni e meno, sono stati tutti allevati con la televisione. La televisione non è arte. E' fatta di gente che guarda altra gente. Non esiste un regista alla televisione. *La nozione di regia è fuori moda, ottocentesca* ». Trascuriamo per un momento la parte del discorso che ci spinge verso il ruolo, la mediazione, la potenza dell'autore, che Richter riconosce in pieno, anche quando ricalca e ridipinge fotografie, e Morissey tende a negare, anche quando interviene con raffinatezza estetizzante nel suo bellissimo *Trash*. Seguiamo invece le piste del rapporto con la realtà. L'una punta verso la fotografia come *base* della esperienza. L'altra punta sulla televisione come *fondale* onnipresente che *sta al posto* della realtà e dal quale è necessario partire per qualunque tipo di figurazione. La differenza fra la « piccola » e la « grande » televisione, potrebbe essere il terreno discriminante di un diverso comportamento estetico che lascia all'artista europeo un margine così ampio di intervento, di

mediazione, di autorità, di spazio creativo (o l'illusione di tutto ciò) e tende a spingere l'autore americano in un punto inesplorato di « non intervento », (che è naturalmente un nuovo genere di intervento, ma a partire da una lucida e disperata coscienza del limite). Così più della contrapposizione Richter — Morissey (e in luogo di Morissey leggi Arbus o Estes) si può sostituire la contrapposizione De Dominicis — Arbus. Non è discussione la moralità dell'uno o dell'altra e neppure il livello o la qualità dell'operazione artistica. Ma è chiaro che l'uno, poco assistito dalle informazioni, crede di essere dio, e l'altra, che vive nel padiglione della televisione sempre accesa, sa con chiarezza terrificante di non esserlo, e anzi, di non avere con la capacità creatrice-modificatrice, con l'atto « divino » dell'artista, alcun contatto. La Arbus non fa, da artista, alcuna rinuncia, qualunque sia il suo talento. E' chiaro che produce e intende produrre buone fotografie. Ma dopo un decennio di crolli di molte speranze, nel brulicare fitto e continuo di nuovi germogli di vitalità (che sono « altro » rispetto a tutti quei sogni, ma non sono la morte), sa con certezza che il gioco comincia in un altro punto. La certezza le giunge dal continuo e ossessivo rimbalzo della televisione perenne che le ha spiegato — come a Morissey, come a Warhol — che « non esiste regia ». In ogni caso: non nel senso a cui tutti avevano pensato, quando il cerchio delle informazioni e il rimbalzare delle immagini era tanto più limitato e modesto.
Intanto cerchiamo di vedere che cosa fa la Arbus, quale tipo di operazione compie, visto che la « faccia americana » trova in lei, oggi, una raffinata collezionista di immagini. I suoi soggetti sono « la gente », più spesso una persona per volta. I suoi volti ispirano la mancanza di parola. Cioè non danno luogo a un « realismo caldo e parlante ». E' gente chiaramente ritratta in silenzio. In termini cinematografici, è una deliberata retrocessione al mutuo. Sono ritratti di gente che non ha qualcosa da dire, o sorpresa in momenti — la Arbus non fa capire se un istante o una vita perchè non sembra giocare deliberatamente sul simbolo — in cui non c'è niente da dire. Inoltre è gente che non ascolta, che non è cioè ritratta nel mezzo di una qualsiasi forma di comunicazione. Sono facce raccolte dai pezzi di un circuito interrotto. Oppure talmente perfetto e fitto e ricco, che tutti i canali sono intasati, hanno cioè raggiunto un tale livello di normalizzazione da non produrre più alcun sussulto, alcun segno o messaggio differenziabile dal silenzio. Sono ritratti in silenzio, in mezzo al paesaggio più parlato del mondo. Sono ritratti senza intervento. Non nel senso che l'autrice abbia rinunciato a studiare l'inquadratura, a isolare il soggetto, a identificare questa faccia o quell'altra. Ma perchè la posizione della Arbus verso il suo soggetto è chiaramente, deliberamente, che « non c'è niente da fare ». Cioè: lei fa il suo mestiere, che è la buona fotografia, e ne è cosciente, lavora sui suoi dispositivi con la massima accuratezza, con un rapporto fra ispirazione, intuizione e tecnica che può davvero produrre « l'arte ». Ma quest'arte sta accanto alla vita in un rapporto unico e nuovo di *non contatto.* Per la prima volta questo tipo di lavoro creativo, come tutta la scuola della « nuova figurazione » americana, è libero, completamente libero da ogni illusione di modificazione e di intervento. Vale la pena di occuparsi del fenomeno Arbus, però, più che del movimento neo figurativo americano in generale perché in lei più di tutti viene di colpo a mancare qualunque strascico o residuo della Pop Art, che aveva bisogno della mediazione ideologica (le idee di prodotto e di vendita), e anche della mediazione percettiva (patinata, puntinata, virata, filtrata) della realtà vista attraverso altre fotografie, la pubblicità. il rotocalco.
Per esempio: il fuoco e la nitidezza dei ritratti fotografici di Diane Arbus si fermano prima che l'eccesso di lucidità, di trasparenza, di colore, di

eleganza diventino un « ultra-reale » da ossessione, da sogno, quella lieve, impercettibile distonía che ricomincia a dar vita al sogno dall'altra parte del vero. (L'eccesso ossessivo di realismo). Al contrario il suo obiettivo, il suo tipo di luce, di colore, di stampa, si concentrano il più possibile nei pressi di una riproduzione del reale che aggiunga *un minimo* di segnali. La fotografia che « il ritratto di ragazzo patriottico » non è il ragazzo patriottico della vera manifestazione che si prepara alla marcia. Sa di non essere la maga che produce il doppio del vero. Semplicemente aggiunge al lavoro qualunque di un artigiano specializzato in foto di passaporto: a) un'idea della vita, b) una maggiore bravura di inquadratura e di tecnica.
A raggiungere questa linea delicata e unica che segna il traguardo della nuova figurazione americana la guidano: 1) la coscienza della impossibilità di ogni intervento sulla realtà; 2) la certezza che questa impossibilità non significa non avere opinione o proibirsi di dimostrarla, ma solo che il messaggio è destinato a non arrivare e bisogna saperlo, e non fingersi artisti di altre società e di altri tempi; 3) che questo atteggiamento non vuol dire rinuncia o cinismo ma soltanto ricollocazione del lavoro creativo in un punto diverso dal centro o dall'illusione del centro; 4) che la sua immagine non è unica, non può essere unica, e poichè non ha alcuna possibilità di esistere e di sopravvivere e di venir ricordata in quanto unica, la sola possibilità, coerente con tutte le altre persuasioni, è che sia la meno unica possibile, che sia il più possibile uguale alle altre, alla folla di tutte le immagini che continuamente rimbalzano fra riproduzione « fedele » (reportage di tutti i tipi e livelli) e realtà. Finalmente l'affermazione apparentemente paradossale di Morissey, secondo cui in un mondo veramente colmo di immagini televisive non può esistere più regia viene con apparente modestia raccolta dalla Arbus, con un contributo di chiarimento e di riequilibrio dell'estremismo interventista e riorganizzatore. C'è e ci sarà sempre regia, finché esiste qualcuno che intende raccontare una storia. Ma lo sforzo, l'impegno della regia si ferma, in questo caso, di qua da ogni illusione di modificare non solo il reale ma anche lo spettatore. Su una striscia immutabile di eventi io esercito il mio raffinato intervento di « inquadratore », senza toccare in nessun punto né il ragazzo che si prepara a marciare né la sua persuasione, senza nutrire in alcun punto la mia illusione di rafforzare l'idea pacifista, senza sogni o speranze di avere creato, col mio ritratto, una effettiva alternativa all'incubo della faccia di quel ragazzo che, nella realtà, davvero, con il suo impegno fisico e psichico, vuole la guerra, e si sforza di far si che essa venga, che resti, che duri. Questa, mi sembra, è la linea su cui si è arrocata la meno « europea », la meno culturalizzata, la meno cosmopolita fra le tendenze dell'arte americana, la striscia di fenomeni che hanno senso e radici soltanto nell'ambito storico e culturale degli Stati Uniti di oggi. Post-pop artisti, comportamentisti e concettuali popolano anche a New York le gallerie, con la grazia dei loro gesti divisi a metà fra la divinità e il cinismo, anzi con il cinismo della persuasione divina, del magico gesto dell'arte. Anch'essi sono stati profondamente contaminati dalla persuasione che « non c'è nulla da fare ». Ma rispondono come dio con i peccatori, punendoli con atti di provocazione, o almeno prendendo tutte le distanze possibili, in modo che gli esperti possano continuare a sapere che il concetto d'arte vive e sta bene nelle gallerie di Madison Avenue, oltre che in quelle di Parigi e di Roma.

Definiamo ancora una volta questa linea, questa nuova frontiera che non si sa se indicare come arretrata o capace, invece, di prefigurare qualche nuova funzione e modo di esistere per l'arte e l'artista. Essa nasce dalle rovine di una grande illusione che ha visto bruciare in un rogo di fermenti, di impegni di tentativi, di speranze, di attese, vita e lavoro di

intellettuali e di adolescenti, di artisti, di « professionals ». Essa nasce nel mezzo di un modo che è talmente al centro (il centro) di tutti gli eventi da non potersi nascondere, neanche con il più accanito sforzo di privata passione creativa, la indistricabilità di ogni individuo dagli eventi (al livello dell'esistenza personale) e la vanità immediata di ogni atto creativo (al livello dell'attesa e delusa fiducia nella funzione magica di una invenzione o di un gesto). Non dimenticate la promessa di Ginsberg e di Norman Mailer in occasione della marcia al Pentagono del 1968: noi saremo capaci tutti insieme di *levitare* il Pentagono. I leaders erano estrosi, fantasiosi, immaginativi, creativi all'estremo. Il Pentagono non ha mai levitato. La delusione e la fuga si sono espresse in tre direzioni: il ritorno alle « lettere », l'aspra e penosa amarezza di poche bombe sbagliate, un « nuovo » fervore creativo, ridimensionato dalle pareti accoglienti delle gallerie, e incoraggiato dalle feste organizzate per i « grandi ritorni ». Ma intanto nasceva — e dovremo subito verificare i rapporti fra tutti questi fenomeni e il cinema — un atteggiamento profondamente alternativo e diverso, l'occupazione di un territorio marginale e di attesa, che però non può essere descritto né come rinuncia né come ritorno. Restiamo accanto alla vita, privi di potere come siamo, consci come siamo della mancanza di contatto e di voce, restiamo accanto alla vita e fotografiamola mentre passa. Il notsro privillegio rimane quello « di saperla fotografare ». Il nostro limite quello di non poter variare di molto l'inquadratura. La nostra speranza che qualcuno in qualche punto del futuro e del mondo raccolga il messaggio. Nasce da questo atteggiamento, che è rappresentato così bene (per questo vi abbiamo insistito) dalle fotografie della Arbus, sia il « nuovo giornalismo » caratterizzato dal raccontare la verità, fittamente documentata, come se fosse *short story*, (Tom Wolfe, Guy Talese) sia quel nuovo cinema centrato sulla liberazione della scena, della sequenza e del personaggio attore (la sua libertà di parlare a ruota libera, di interpretare scene non scritte). Non importa qui né il margine di sucesso né l'ambito di illusione, né la quantità di « brutto » e di « bello ». Importa l'atteggiamento, la linea di ricerca, la tendenza. E importa che lungo questa tendenza il viaggio della « faccia americana » la sua enorme rilevanza segnaletica, così tipicamente radicata in questa cultura, abbia ripreso in pieno il suo ruolo scrollandosi dalle spalle il mito europeo tanto accarezzato nell'ultimo decennio in America, di rifare la realtà nello studio, con le fantasmagorie di Fellini e lo splendore pittorico di Antonioni. E balza agli occhi la relazione fra questo « neo-isolazionismo » culturale dell'America che — nella sua crisi creativa, ritorna più che mai a se stessa, e il « neo-isolazionismo » politico della maggioranza dei « liberals » e « liberal-radicals » americani che propongono con insistenza e passione più un ripensamento e un ritiro, che una ridistribuzione delle posizioni nel mondo. Colpisce inoltre — per chi segua da vicino la realtà e i mutamenti della società americana — il rapporto fra il « neo-isolazionismo » del tipo di artisti di cui stiamo parlando, e il fitto mutamento di ruoli che è il più vistoso fenomeno in corso nella società americana.

Il *fenomeno del mutamento di ruoli*, che occupa ormai la maggior parte dell'attenzione e del lavoro della sociologia e della psicologia americana, è difficile da spiegare ma facile da descrivere: nel triplo « dopoguerra », del kennedismo frantumato, della « rivoluzione » mancata, del Vietnam sbriciolato in un corso tanto lento quanto irreversibile nella sua conclusione, la grande « delusione » americana è andata sempre più assumendo la forma di un immenso e silenzioso mutamento sotto le ceneri della nuova conciliazione. E' un fenomeno che avviene in tanti modi, in situazioni profondamente diverse eppure simili, dalla trasformazione dei partiti al mutamento delle funzioni (una volta che vengono passate dai più vecchi ai più giovani), dal cambiamento delle professioni al cambiamento delle opzioni e delle

scelte originarie, dal mutamento di dislocazione e di vocazione dei « professionals » (medici, avvocati, architetti) al cambiamento della struttura familiare, del ruolo della donna e del rapporto con i figli. Alla grande e tumultuosa vacanza di un frammento di generazione sembra seguire, come per la fine o per la preparazione di un grande gioco, un fitto e quasi impercettibile cambiamento di posti e di ruoli, a tutti i livelli e a tutte le età. Le grandi scosse con cui l'intera crisi si è aperta, hanno reso più friabile il terreno sociale, luogo per luogo, comunità per comunità, famiglia per famiglia, e rendono possibili mutamenti, o accenni di mutamento, anche drammatici, senza che essi provochino necessariamente delle clamorose variazioni. O almeno senza che queste clamorose variazioni vengano notate al momento. Questa grande ridisposizione dei ruoli non avrebbe potuto esentare i creativi e gli artisti. Essi hanno dovuto rilevare: 1) di essere stati spossessati di una parte del loro esclusivo talento, perché in una società in fermento può diminuire l'ordine e l'organizzazione ma aumenta la creatività locale, e la resistenza a un centro carismatico ispiratore; 2) di essere stati battuti nel sogno di saldare l'arte alla vita e di fare insieme l'atto creativo e quello politico, il gesto che ha rilevanza estetica ma intanto cambia la natura e le condizioni del mondo; 3) di non poter rinunciare al proprio lavoro sia pure dopo aver pagato un contributo pesante al generale mutamento dei ruoli.
Così quando Warhol e Morissey dicono di non voler operare, con il loro cinema, alcun intervento, ma di voler semplicemente « riprendere e rappresentare » non è necessario prendere queste parole alla lettera. S'intende che l'atto di fare del cinema da parte loro non è poi così profondamente mutato. Non nello studio in cui viene girato, non nella sala in cui il pubblico lo riceve, lo sopporta o lo ammira pagando il rituale biglietto e assoggettandosi alle rituali norme dello spettacolo. Ma resta vero che il loro tipo di intervento è decisamente diverso e marcatamente ridotto, rispetto al cinema professionale. E che una delle idee centrali — far parlare l'attore di quello che ha in testa con la persona che gli sta davanti, date solo le condizioni arbitrarie dell'inquadratura prescelta, delle luci e della ripresa (« il tutto non così diverso da una litigata in pubblico, o da un accidente nella ferrovia sotterranea ») — può essere discutibile finchè si vuole, si offre a tutte le scale di giudizio critico, ma contiene una mossa nella direzione fin qui descritta: l'autore accetta progressivamente di diminuire il potere, di spostarsi di fianco, di osservare e ritrarre di lato la vita che non può trasformare, sia perchè è cosciente che grandi trasformazioni stanno comunque avvenendo, più grandi di quelle che il suo gesto potrebbe produrre, sia perchè ha sperimentato politicamente la sua inadeguatezza e ha ritirato la mano, sia perchè accetta il neo-isolazionismo, il non intervento, come suo contributo al mutamento dei ruoli.
Quello che avrebbe potuto essere un'ondata di cinismo e di rinuncia, o una grande retro-marcia verso la carta patinata e la ricostituzione di una « nuova Hollywood » (come sembravano promettere, con vistosi segni distonici le varie « Love Story ») mostra così di essere un « cominciare da capo » non privo di genialità e di trovate. E, nella migliore tradizione americana, non privo di avventurosità e di una certa umiltà rispetto alla massa di tutta la gente e di tutti i fenomeni. Siamo — in America — in un'epoca che sta divorando miti e restituendo esseri umani di proporzioni meno anchilosate e deformi, meno automaticamente private di una delle funzioni, quella della immaginazione e della creatività, prima carismaticamente demandata all'artista.
C'è dunque un versante pessimista (l'artista si rende conto di non poter intervenire, e riduce la sua azione a fotografare l'evento) e uno ottimista (l'artista riduce il ruolo perchè è cosciente che sta crescendo il

ruolo e la partecipazione della « gente comune ») nella descrizione della nuova tendenza figurativa in America. In tutti e due i casi ci troviamo di fronte a una serie di fenomeni raggruppati intorno a un denominatore chiaramente identificabile. Gli americani (e gli artisti americani) vivono al centro di un cambiamento, al centro del luogo in cui si cambia (non importa profetizzare il modo e il senso) la vita del mondo. Il resto è provincia. Essi sanno (i creativi, gli artisti) di non potersi permettere gli splendidi e fastosi lussi della provincia. La tempesta di notizie, di immagini, di voci, il peso delle azioni che, come collettività e come paese, (accettando, opponendosi o fingendo di ignorare) essi compiono tutti insieme ogni giorno, circondati da una spirale di informazioni senza tregua, impedisce di prendere le distanze e di vivere appartati in un alone di fantasia. Sanno di non potersi permettere di vedere New York come Fellini colora Roma, perchè il loro implacabile telegiornale di due ore ogni giorno, dissiperebbe subito la magia e la nebbia. Sanno che perchè non hanno alcuna solitudine (a meno di mettersi a studiare arte antica, a meno di espatriare con buone borse di studio) perchè vivono al centro di eventi che non si lasciano ignorare neppure un minuto. Milioni di schermi accesi ti guardano e in milioni di schermi accesi non hai né la possibilità di intervenire né quella di far finta di niente. Allora qualcuno gioca ancora all'artista europeo e ha così il suo ricco e limitato successo. Ma altri — o quegli altri destinati a fare la storia di questo tratto di tempo — accettano il neo-isolazionismo », la barriera di schermi, il muro di immagini, l'impotenza dell'intervento, e fanno quello che possono fare per alterare in un punto il circuito di segni normalizzanti: fotografano in modo da lasciare un'impronta. Dovendosi negare il delirio di fantasia del narratore sudamericano, si immergono nella riproduzione, allo stesso tempo « opinionata » e fedele, delle facce di cui è impastata la vita. Ricondotta drammaticamente a se stessa, l'America torna al suo originario problema della « presenza » alla sua identificazione per facce per immagini elementari. E' una pista di interpretazione, della vita, della cultura, della società, del cinema, che deve essere seguita con attenzione. Qui conviene seguire in particolare la pista del cinema perché si tratta di citazioni disponibili a tutti, e perché il cinema, come la fotografia e la « pittura fotografica » sono più che mai al centro di questo discorso. Ma conviene ricordare che tutti questi fenomeni, specialmente in America, si alimentano a vicenda e sono in realtà indistricabili.

* * *

Ripensate di colpo al cinema americano, a tutto il cinema americano che conoscete ripensateci cercando di rispondere subito senza riflettere, alla domanda: che cosa ricordo? Se si trattasse di film italiani o francesi verrebbero in mente sequenze, inquadrature, colori, situazioni, atmosfere. Per il cinema americano uno dice subito, secondo l'orientamento, e l'età Spencer Tracy o Donald Sutherland, Henry Fonda o Jane Fonda. *Ombre Rosse* è John Wayne. E John Wayne, come Ronald Reagen, è una faccia che deborda dallo schermo alla vita, è tratto essenziale nel percorso e nel mutamento della « faccia americana ». Seguiamolo.
John Wayne appartiene a un periodo in cui — sul versante dell'eroe e del personaggio per bene — non c'era sdoppiamento possibile, come non c'era sdoppiamento fra società e individuo, fra comunità e legge, se non quello prodotto dal polo opposto, dai criminali. Il suo viso è forte e aperto, deliberatamente semplice, maturo anche quando è giovane, chiaro e giovanile anche quando invecchia. Rappresenta tutto il bene di un'America che spara per necessità ed è sempre in attesa — e solo alla fine

— di coltivare prati, allevare bestiame, e apprezzare rudemente ma fermamente una donna. E' lo « straniero », lo « sconosciuto », il « nuovo arrivato », con un passato discutibile o decisamente negativo (come è sempre la storia di un americano, comunque, prima di venire in America come è sempre la storia di un emigrato che rinuncia al suo passato, lo denuncia come peggiore, per accettare ed essere accettato nel nuovo territorio, nella nuova nazione), uno che *dovrà dare delle prove* del suo cambiamento. La prima di queste prove, la più continuativa, la più duratura, la sola su cui possa e debba veramente contare è *la presenza.* Niente e nessuno ti accredita se non la faccia che hai e la coerenza che mostrerai con la faccia. Caratteristica di questa *presenza*: essa esprime senza alcun dubbio *un passato peggiore, un futuro migliore.* Quello a cui noi assistiamo è il periodo di prova, il collaudo della presenza, la capacità di comunicazione e di partecipazione che comincia a partire dalla faccia, e nella faccia continua ad avere il suo maggior capitale. Una rivoluzione si sta compiendo, ma è una rivoluzione di individui, non una rivoluzione di masse. Perciò l'immagine di Lincoln, per quanto esemplare non sarà mai abilitata a parlare per tutti come quella di Lenin. Qui si immagina che ciascuno debba competere, dunque ciascuno con le sue risorse, con le sue capacità, con il suo genio, con la sua provenienza. Con la sua faccia. D'altra parte il paesaggio del mondo è già diviso, all'origine da un marchio essenziale che proprio la faccia distingue: il colore. Il pellerossa domato o da eliminare. Il negro, immaginato diverso. La prima letteratura americana sembra poco interessata a distinguere fisicamente un tipo di bianco dall'altro. Appaiono o sono tutti suggeriti come « biondi ». E vengono se mai caratterizzati o da tratti morali o da qualche dato fisico (zoppicare, essere più alto, più basso, più sottile o più corpulento). Ma non appena l'elementare struttura manicheista del discorso si frantuma intorno alla Guerra Civile, in letteratura, in poesia e nella vita bisogna cominciare a distinguere: c'è straniero e straniero, c'è presenza e presenza. Mano a mano, nel corso dei decenni e delle nuove ondate di immigrazione, diventa chiaro che « l'americano medio » è impossibile, che si tratta di un identikit astratto e assurdo. E d'altra parte il concetto, la necessità del concetto, diventa più radicato, più discriminante e preciso: è aperto il concorso per l'adozione al nuovo paese nelle migliori condizioni possibili. In questo paesaggio la faccia diventa il massimo bene. Tanto che quando non serve per l'aggregazione completa e immediata, produce sub-gruppi: tutte le « società di mutuo soccorso », tutte le « anti-difamation leagues », fino all'orgoglio della diversità, fino al « Black is beatiful ».
Questa è la linea, questa è la storia della faccia *tipica*, della faccia ideologica americana, della *presenza esemplare* immaginata e studiata per dare a tutti il senso di una direzione in cui muoversi, della possibilità di una appartenenza. Seguire questo percorso svela per esempio come certi atti « rivoluzionari » (come appunto lo slogan: « black is beatiful ») sono nati vecchi, sono nati all'indietro, appoggiati al *tipico* di un accanito nazionalismo pedagogico. E anche come certi fatti che si producono solo oggi (la moltiplicazione di attori negri protagonisti nel cinema americano) in realtà vengono dal passato, appartengono al passato e ne hanno tutta l'impronta.
Si pensi a *Shaft* (Richard Roundtree), a *Cotton Comes to Harlem*, a *Charleston Blue* (Godfrey Cambidge e Raymond St. Jacques). Presi dal terrore di « non esistere » i « nuovi » negri di questi film (che naturalmente sono un prodotto artificiale di sceneggiatori abili che sanno come rivendere i buoni espedienti del passato profittando delle onde di sovrapposizione, delle differenze di velocità nell'assorbimento del pubblico) compaiono in ogni dettaglio, non come negri, ma come simpatiche facce in cerca di quella caratterizzazione tipica della presenza e dell'iden-

tità che finalmente possono attribuire cittadinanza all'ignoto e al nuovo venuto. Non per niente, in questi film come in televisione, i « nuovi negri » sono tutti poliziotti, sono tutti Petrosino di una comunità in subbuglio di cui non si nega la vita grama, semplicemente si indica nella malavita (il contrario della « norma ») la causa del male. Di speciale non c'è, per ciascuno, che il « loro » modo, un pò spregiudicato e sbrigativo, di applicare la legge, ma questa non è che l'attribuzione di un classico margine di vantaggio al nuovo venuto che rischia la vita (due pistole, nel West, non si negavano a nessuno, l'importante era, grosso modo, la direzione del colpo).
Il negro ci rimette la sua identità inconfondibile e assoluta, che per secoli è stato abituato a identificare con la sua maledizione, e acquista il tormento del bianco anonimo che deve farsi notare per la sua spregiudicata capacità di avvicinarsi alla norma, di assumerla in sè e di farla valere. Insomma sembrano film audaci ma sono storie classiche, e forniscono documenti la cui luce ricade all'indietro, nel periodo del *tipico*, e il cui successo di oggi si deve, oltre che ad abili meccanismi e al mestiere eccellente, anche al clima di nostalgia che rende gradito qualunque richiamo conscio o inconscio al passato.
Ora prendiamo Joe Dallessandro, l'attore di Warhol e di Morissey, l'interprete di *FLESH* e di *TRASH.* Possiamo (probabilmente dobbiamo) non tenere conto della descrizione che ne fa Morissey: « Dallessandro è un *disaster* che va guardato, non giudicato... senza alcuna allusione a un problema di generazione, che costituirebbe solo una scappatoia... Gli attori improvvisano totalmente la loro vita... nessuna tecnica particolare, soltanto esseri che semplicemente vivono... è pura questione di coraggio, il coraggio di cogliere la realtà... non esiste né taglio né sceneggiatura, bensì una scelta operata al momento, durante la ripresa della sequenza... se fotografi uno, non gli devi scrivere che cosa deve dire, perché quello qualcosa da dire ce l'ha... ».
Qui il problema non è né la validità della tecnica, né la pretesa — o la speranza o l'illusione — di « assenza » del regista-autore di fronte al fenomeno « vita » che vuole filmare. La domanda è: chi ha prodotto la faccia Dallessandro, chi o che cosa ha sdoppiato e frantumato talmente la galleria delle immagini tipiche, da immettere nell'inquadratura singole schegge di realtà capaci di competere — qualunque sia poi la dichiarazione d'intenzione del regista — con la forza modificatrice e creativa dell'autore, una faccia talmente simile a tante altre da essere la folla, talmente unica da fare caso a sé, come uno quando va dal dottore o prende la multa?
Naturalmente tra Dalessandro e John Wayne c'è Woodstock. E in mezzo c'è Hashbery-Height, i due Fillmore, alcuni importanti delitti politici, il formarsi e il disperarsi della più grande folla-protagonista che un paese avanzato abbia mai conosciuto, primitiva come sulle sponde della Gange, evoluta come in un villaggio svedese. Sul versante morale uno potrebbe dire: la faccia John Wayne è stata colpita su un prato di fronte al deposito di libri di Dallas. Una volta perduto il duello, l'incantesimo è sciolto. Ma non possiamo non immettere l'altro dato di cui abbiamo detto ripetutamente più avanti: è possibile che John Wayne sopravviva, comunque, quando una immensa comunità si circonda di milioni di specchi che rimbalzano di continuo, fedelmente, da ogni punto a ogni punto, l'immagine di tutte le immagini? In questo senso è obiettivamente, pacatamente vero che, come nella ripresa diretta, il regista scompare. Resta una quantità di mediazioni tecniche, naturalmente, e di scelte che compongono un gioco che può benissimo continuare a chiamarsi arte. Ma il regista demiurgo, il regista dell'atto creativo finisce di esistere, il

suo gesto è superato dalla velocità delle immagini. D'altra parte nel cinema del volto tipico, il regista non era che la parte in ombra dell'eroe stesso. E allora un limite obbligatorio diventa per alcuni, dalla Arbus a Morissey, una scelta di non intervento. Venga avanti la folla, guardiamola. Fra questa folla si è ripartita una tale quantità di talento e di tragedia, di grandezza e terrore, di paura e di forza, di anonimato e di creatività, di perdita e di conquista, che non è più lo stesso fenomeno sociologico e psicologico cui gli esperti hanno spesso concentrato la loro preoccupata attenzione come su un pozzo in cui tutto si perde e si confonde. Qui è diventato il pozzo da cui tutto potrà venire, se verrà. E comunque in un modo assolutamente diverso che non si può predire e che dunque sarà forza grande, paurosa e nuovissima. Sia chiaro che il fenomeno è unicamente, tipicamente americano, per questi anni. E' un fenomeno che a) dipende dal gorgo di eventi che disloca l'America al centro, b) dalla quantità di informazioni che circolano, soprattutto espresse in immagini, un flusso visivo ininterrotto che è unico al mondo c) dal neo-isolazionismo culturale che radica adesso all'interno quella spinta messianico-rivoluzionaria che in un primo tempo aveva nutrito e manifestato speranze o illusioni universalistiche.
Ci può essere qua e là inasprimento e restaurazione. Ma nessuno controlla, nel senso tradizionale, l'America, un punto, un gruppo, un centro o un regista.
Questo spiega l'atteggiamento di alcuni artisti, il disorientamento di alcuni sociologi, il nuovo comportamento di alcuni politici. Questo spiega tutta una serie di film, e di modi di fare il cinema e l'arte. E spiega Mc Govern e la *sua* convenzione di Miami. Mc Govern deve ricominciare dal punto in cui è svanita l'immagine « Kennedy ». Ma l'immagine Kennedy è stata frantumata, come in un tragico gioco da Luna Park, una serie infinita di volte, nella realtà, nella riproduzione visiva, nello sdoppiamento dei simboli, nel rovesciamento delle polarità e delle fedi. Non ci sono fra le mani dello statista volenteroso che i frantumi di un puzzle da cui mancano ormai, bruciati dalla fuga, dalla sfiducia, da un esodo enorme, pezzi che non possono più essere ritrovati o rifatti.
Carisma, dominio della folla, pacato controllo attraverso una organizzazione perfetta, protagonismo basato sul talento, sull'intelligenza sul fascino? Tutto questo è impossibile. Nel frattempo il pubblico si è disperso. Il solo spettacolo concepibile, è che la nuova immagine sia una *serie di immagini*, abbastanza vasta, varia ed estesa, da suggerire *tutte* le immagini, come la televisione senza fine. L'eroe, adesso, è come un ritratto arcimboldesco; è fatto di negri, di intellettuali, di classe media, di giovani, di gente che ha votato per Dick Gregory, di bianchi poveri che voterebbero Wallace.
Nella grande dispersione seguita alla grande frantumazione, ognuno, dalla rete di immagini, è stato rimandato indietro impoverito del sogno del leader carismatico, e arricchito della consapevolezza di esistere con il peso del *proprio* destino. Da *quel* tipo di televisione, in un modo complesso e indiretto che non è l'intenzione della programmazione, ma la spinta delle informazioni visive infinite, muore il *tipico* e nasce una nuova esistenza visiva di massa in cui ciascuno è se stesso e la folla. Talmente se stesso che nessuno può giocarsi la folla. Talmente folla che non si può mai trattare con un uno in particolare come se « parlasse » a nome degli altri.
Ecco allora spiegata l'inutilità dello sforzo con cui il cinema commerciale insiste nella ricerca dei divi. Può darsi che all'istante guadagni un punto, un successo. Ma dopo una breve stagione la stessa faccia scompare, lascia subito il posto a una altra simile e « fresca », una corsa a staffetta in cui sono tutti un pò uguali eppure nessun regista, tranne

che nei « serials » televisivi, penserà di usare la stessa faccia due volte. Caratteristico del nuovo venuto sarà che assomiglierà nello stesso tempo a quello di prima e alla folla, ai ragazzi che si mettono in fila sul marciapiede della Terza Avenue di New York per andarlo a vedere e ai milioni fra cui è stato prescelto. Gli stessi « serials » televisivi si basano su attori stabili per lunghi periodi, solo quando li hanno svuotati e resi automatici e anonimi attribuendo loro un mestiere più forte dell'individuo (medico, poliziotto, avvocato) in situazioni combinatorie ripetitive. Per il resto cambiano sempre tutti, specialmente le donne, le ragazze, i più giovani. Puntata per puntata c'è « per la prima volta » il tale, o la « partecipazione straordinaria » della tal altra, che non si era mai vista, che sembra « perfetta », e che non rivedremo mai più. Non per nulla al centro del cinema americano di questi anni c'è *Woodstock*, il cui senso e il cui esempio non può essere ridotto a quello di un documentario buono o eccezionale, ma al livello di sintomo di estremo interesse. *Woodstock* è il repertorio di tutte le facce uniche e uguali che sono la nuova folla di questa società di massa e comunicazioni fittissime orientata, indipendentemente da volontà e programmi politici, verso una minima ma reale distribuzione di responsabilità, di esistenza, di « unicità » periferica. Nessuno può fare il cast di *Woodstock*, e tutti gli *Youth films* degli ultimi anni, prima e dopo, non sono che il repertorio di tentativi falliti o imperfetti di comporre questo cast impossibile. Allora nasce da un lato il tipo di regia di Nichols (con Feiffer) in *Carnal Knowledge* e dall'altra quella di Arkin-Feiffer in *Piccoli assassini*.
L'espediente è quello di appoggiarsi apparentemente all'indietro, sui volti tipici, ma in realtà di affidare il vero impianto, la struttura e il senso del film, a un « parlato di massa », a un fiume di monologo interiore la cui fonte sociale, caratteriologica e culturale, è indistinguibile da quella, dotata individualmente di parola e insieme corale, individualissima e da altra parte collettiva che oggi è espressa da enormi segmenti della società americana. Mc Govern non ha fatto un'operazione diversa. Conscio del limite del suo potere carismatico, privo come l'artista del gesto magico di inventore o rivelatore totale ha aperto lo spazio più largo possibile allo *stream of conscinusness* collettivo, a tutte le voci, a tutte le facce che sono destinate allo stesso tempo a rimpiazzare il sogno del leader ad occuparne lo spazio.

* * *

A quali mutamenti sociali corrisponde un simile cambiamento visivo, fonetico, estetico? Di certo possiamo dire che il percorso della « faccia americana » come segno espressivo di una evoluzione sociale, come elemento di linguaggio che racconta e rivela la struttura di una vasta comunità in movimento, continua a costituire una pista preziosa. Gli argini sono franati quando milioni di facce destinate ai ruoli fissi del tipico (gli studenti e gli adolescenti in attesa di essere marines o bancari, giovani excutives anglosassoni del suburbia elegante o promettenti *professionals* ebrei delle grandi concentrazioni urbane, negri da Langston Houghes — visibili e tristi — o negri alla Raph Ellison — invisibili per necessità e per vendetta —) hanno rotto gli argini della vita prevista e hanno cominciato a debordare, come una piena, nella grande, deliberata, esasperata vacanza della diversità. Avendo imparato che la vita si legge dalla faccia e volendo caparbiamente avere una vita diversa, si sono per prima cosa, ma in massa, cambiata la faccia.
Chi viveva in quegli anni in America (l'intero periodo fra i '60 e i '70) ricorderà certamente un frequentissimo, patetico happening: in un posto di polizia, in una scuola, ma anche in un cinema o in un locale frequentato dai giovani arriva una coppia mesta e ansiosa di genitori che

affligge una fotografia tipo tessera e un messaggio. Il messaggio dice « per favore chi ha visto questo ragazzo telefoni subito a questo numero, firmato: i genitori angosciati ». La fotografia mostra un ragazzino pettinato e pulito, la sfumatura alta, la scriminatura impeccabile, gli occhi calmi e vuoti che avrebbero potuto benissimo condurre a una « Business School », all'impiego in una grande ditta sicura. Centinaia di ragazzini resi irriconoscibili in tutto dalle nuove facce nate all'improvviso dalla grande trasformazione guardavano con curiosità e senza scandalo quelle vecchie immagini del loro passato. Né genitori, né amici avrebbero rintracciato il ragazzino della fotografia tipo tessera. E certamente neppure quello di loro che un tempo aveva offerto *quella* faccia al fotografo. Era avvenuta ormai una specie di nascita-morte in cui il cambiamento di faccia non era che un segno per un profondo cambiamento di ruolo, e il cambiamento di ruolo stava consistendo per prima cosa nella frantumazione di una serie di contenitori sociali. I contenitori erano le facce promettenti e tipiche, corrispondenti al fedele adempimento del ruolo.
Johnson — è giusto dirlo — è stato l'ultimo leader che, con molta energia e di fronte alla sfaldatura provocata da tutti i generi di dissenso, ha tenacemente tentato di mantenere in vita John Wayne, cioè la saldatura tra il ruolo e la faccia, nel volto tiepido di un leader carismatico. Ma il leader carismatico, invece era già morto e sepolto.
Dopo di lui, e anche prima del vasto decentramento politico con cui Mc Govern sembra avere riorganizzato i frammenti del suo partito, i centri di governo sembrano avere accettato le stesse condizioni di lavoro che molti si sono dati come misura del limite: una sorta di assenza discreta (o di presenza discreta) che si esercita prevalentemente in modi inattesi, imprevisti, apparentemente laterali alla sostanza dei fatti, affidandosi a maschere, immagini e figurazioni transitorie e leggere in cui nessuno sembra voler promettere (o minacciare) una linea immutabile e un comportamento (dunque una faccia) esemplare, coerente e tipica. Attraverso cambiamenti vasti e profondi, le facce — certo — non sono più quelle dei ragazzi trasognati e diversi che guardavano se stessi nelle fotografie tipo tessera senza riconoscere l'immagine del loro passato. Ma a quel loro passato non sono più tornati non hanno più rintracciato quei se stessi perduti né le facce del valore o del vizio che, tipicamente, ne avevano ispirata l'infanzia e modellato il linguaggio. Quando dall'Amerisca si annuncia che è finita la « grande vacanza » la vasta ribellione adolescente, bisogna anche annunciare che non è mai ricominciata, neppure per nostalgia, neppure con tutti gli sforzi commerciali del mondo, la stagione di prima. Per ogni demolizione si apre un cantiere, magari sul terreno provvisorio di un oscuro spazio intermedio. Questo spazio è provvisoriamente occupato dalla comicità irresistibile, pessimistica e amara di Woody Allen e Feiffer. Ma già essi sono uno straordinario registratore di voci nessuna delle quali è *la voce*, un fantastico repertorio di facce, nessuna delle quali è *la faccia.* Ci fanno divertire con uno spregiudicato collezionismo di cose viste e di voci udite, che di nuovo hanno una certa amebica imprecisione, in cui tutto è non finito, non unico, non tipico. Il fatto è che le conclusioni comico amare di Woody Allen e Feiffer riguardano più la progressiva ed evidente limitazione del potere creativo dell'artista che non lo spegnimento dei « desperate characters » con cui hanno continuamente a che fare. Essi — i desperate characters — tenacemente sopravvivono e si spartiscono, con comicità, con dolore, con bravura, con rabbia, parti minime eppure sempre meno irrisorie di responsabilità, di esistenza, di ruolo, di vita.
Ed è qui che esplode nella sua chiarezza, il ruolo della televisione americana come immenso fenomeno audiovisivo. Un fiume di interviste e di voci, proprio mentre stava autospegnendosi in un mare di comunicazione

eccessiva, dunque nulla, dunque normalizzante, ha cominciato a far scattare un *side-effect* che nessuno aveva previsto. Se una, due, cento, mille, tre milioni di persone hanno una faccia e una cosa da dire, magari alle tre di notte sul canale 42, non c'è ragione che anch'io non sia una faccia e una voce, sia pure ai confini minimi del tollerabile, del banale, dell'ovvio, quasi identica agli altri. Ma io, non un altro. Io, non la delega. Questa è una evoluzione del cinema dall'underground verso Warhol, Morissey e persino verso Nichols, Feiffer e altri esempi minori ma fitti, ma non privi di senso e di rilevanza. La nuova faccia americana annuncia che in luogo dell'eroe c'è la folla delle comunicazioni di massa. Ma che questa nuova folla non si arringa dai balconi né dai televisori, perché va assumendo piano piano, in un gioco quasi impercettibile di differenziazioni, in una assunzione quasi non misurabile eppure reale, di responsabilità in proprio, il ruolo inedito e mai visto di una folla fatta di « piccoli protagonisti », di caratteristi comprimari, di plot senza eroi principali, di partecipazione fitta e minuta, di esistenza uguale e diversa. Un'epoca che la cultura — a tutti i livelli — non ha mai sperimentato, non ha mai conosciuto. Dunque farà bene a osservarla come l'inizio misterioso, rischioso e affascinante, di una avventura completamente nuova.

CINEMA E TELEVISIONE USA

1. In generale si pensa al rapporto fra il cinema e la televisione come al confronto e all'interferenza fra due strumenti e due mezzi espressivi diversi. La diversità è tecnica e sociale, storica e ambientale. Qui interessa restringere il campo al rapporto fra cinema e televisione *nell'ambito della televisione*, cioè l'uso del film commerciale (già esistente, e non prodotto per la televisione) e l'uso del mezzo cinematografico per produrre spettacolo o comunque evento televisivo (documentari).

In questo caso il confronto si sposta a due nuovi termini: la televisione che usa esclusivamente i suoi mezzi tipici (elettronici) sia per la ripresa che per la trasmissione; la televisione che si limita a immettere nella sua rete — e nel suo tipico territorio di ricezione e di utenza — materiale prodotto in un altro modo, cioè il cinema e il materiale filmato.

Fra tutti gli elementi utili alla discussione di questo confronto (per esempio l'analisi delle sequenze televisive da un lato e di quelle cinematografiche dall'altro, oppure le diverse tecniche di organizzazione del materiale disponibile, a seconda che venga usata la cinepresa o la telecamera, oppure se e quali sono le più marcate differenze fra una inquadratura tipicamente realizzata nel cinema e con mezzi di cinema e una inquadratura nata in studio con mezzi elettronici) forse i termini di riferimento più interessanti sono il *tempo* e il *territorio.* La televisione, nell'uso esclusivo dei suoi mezzi, suggerisce infatti contemporaneità anche quando lo spettacolo o l'evento non è una ripresa diretta ma è stato precedentemente registrato e montato. Il cinema suggerisce sempre un tempo diverso anche per uno spezzone di pellicola montato alla svelta, dopo una corsa dal luogo dell'evento in cui l'operatore ha effettuato la sua ripresa. E quanto al *territorio*, la televisione suggerisce sempre l'estensione dello spazio abitato dallo spettatore fino a dare la sensazione di uno spazio comune fra tutti coloro che vedono e tutti coloro che fanno *in quel momento* quello spettacolo. Mentre anche il più popolare dei film, per quanto suggerisca identificazioni e relazioni dirette fra attore, storia, situazione ed utente, resta sempre un *diverso*, con un altro tempo come una narrazione, un sogno, una testimonianza di altri.

Scegliamo questo terreno di confronto — *il tempo* e l'elemento correlato della *appartenenza territoriale* (che può realizzarsi solo insieme alla persuasione del presente) — perchè ci sembra possibile dimostrare che questo dato ha segnato più profondamente di ogni altro fattore, tecnico, psicologico, sociale e pratico, il rapporto fra la televisione e il cinema all'interno dei programmi televisivi. E inoltre costituisce una guida interessante anche per arricchire il discorso tradizionale del confronto generale fra cinema e televisione come strumenti e modi espressivi diversi.

Prima però di addentrarci in una analisi più dettagliata e di esaminare gli esempi, è necessaria una breve rassegna che illumini sui vari generi televisivi le proporzioni e i modi d'uso di questi generi nella programmazione della televisione americana. Naturalmente si intende qui fare riferimento esclusivo alle tre grandi reti televisive nazionali (ABC, NBC, CBS) e — nei casi in cui sarà indicato anche a quegli esempi di « Public Television » o di Televisione educativa che hanno raggiunto diffusione e risonanza nazionale.

2. La televisione americana divide di fatto i suoi programmi in tre parti la cui distinzione e determinazione è ancora più rigorosa, ed evidente, di qualunque intenzione distributiva e organizzativa dei programmatori (tipo: adulti e ragazzi; oppure: programmi della mattina, del pomeriggio, della notte; oppure programmi per tutti e per gruppi particolari; oppure programmi di attualità e programmi di divertimento). Questa divisione è legata all'uso dei mezzi tecnici e solo secondariamente al legame fra tali mezzi e le intenzioni espressive, le distinzioni di genere. Vi sono cioè i

programmi realizzati completamente in studio (registrati o diretti); i filmati realizzati da e per la televisione; i film di normale produzione utilizzati dalla televisione e da essi presentati come alternative al « proprio » spettacolo. Il primo tipo di programma è tipico di settori profondamente diversi, e del tutto non connessi, della programmazione televisiva (gli spettacoli per bambini, le notizie, le riprese dirette di avvenimenti sportivi, la Luna, le « Primaries », i grandi eventi e le grandi catastrofi, i frequenti e brevi spettacoli di quiz, le rubriche di trattenimento per casalinghe, le conferenze stampa, gli incontri con personalità di rilievo, i pronostici metereologici, i consigli del medico, i discorsi del presidente degli Stati Uniti, il « sermonette » o breve predica a carattere religioso in chiusura notturna di alcuni programmi). Il secondo — quello dei film prodotti dalla televisione — va dai frammenti filmati inclusi nelle notizie ai cartoni animati per bambini, dagli inserti nelle trasmissioni per i ragazzi e gli adolescenti al « travelog » per famiglie, dal documentario reportage al « serial » familiare, comico o avventuroso, quotidiano o settimanale. Ha quindi sia caratteristiche autonome, sia contatti con il genere cinematografico realizzato fuori dalla televisione, sia, infine, una funzione sussidiaria e di completamento rispetto alle trasmissioni dirette o registrate da studio. Quanto ai film, essi mantengono naturalmente tutta la loro autonomia. Ma per motivare anche meglio un discorso sulla trasformazione di un genere tanto potente, « chiuso » e autonomo, — il cinema — quando si riduce al piccolo schermo, possono valere, almeno per gli Stati Uniti, le due seguenti considerazioni: la prima è che i film sono sempre interrotti con estrema frequenza dalla « station identification » (la stazione ripete ogni dieci minuti la sua sigla e il suo nome) e dalla pubblicità dei prodotti che propongono il film. La televisione, cioè, tenta di impossessarsi del genere diverso e autonomo marchiandolo con i propri segnali e ricordando agli spettatori che un tempo reale, di contatto fra lo spettatore e la tv accesa scorre continuamente sotto il tempo di narrazione, di evasione e di sogno del film avventura. La seconda è che ogni film, o almeno la serie più importante di film della sera, è preceduta e incorniciata, per ogni stazione, da un vistoso invito, come « andiamo al cinema con la CBS » oppure: « vi presentiamo il teatro-cinema della ABC ». Lo spettatore cioè è invitato a vedere un film all'interno del territorio televisivo, ospite dello schermo acceso a cui è già stato assuefatto da una grande quantità di contatto diretto e dallo studio.
Inoltre, come avremo occasione di osservare meglio più avanti, le interruzioni frequenti non solo segnalano lo scorrere di un tempo televisivo « reale » accanto al tempo storico e narrativo del film. Ma invitano costantemente chi vede il film in televisione a non mutare le sue abitudini di spettatore televisivo, la cui attenzione, al contrario di quella dello spettatore del cinema, è allentata, piena di intervalli, distratta, e gli consente una vita e una attività che può convivere con lo schermo acceso. A questo, appunto, provvede la apparizione secondo ritmi stabili e noti, dei *commercials* che lo spettatore attento è abituato a identificare, un po' prima, da una evidente punzonatura della pellicola. Non è infrequente inoltre il caso che tratti di colonna sonora siano lievemente modificati in modo che la musica e gli effetti di ambiente preparino alla sospensione e all'interruzione del *commercial.* Questo, come vedremo, avviene sempre nei film prodotti appositamente dalla televisione (un tipo di scansione che è facile individuare anche in Italia, quando i telefilm americani sono presentati da noi).
Nei programmi parlati da studio i *commercials* si manifestano invece in un preannuncio del conduttore del programma o del cosidetto *anchor man.* In questo modo, con questi espedienti, la televisione provvede a rendere omogenei generi e strumenti di espressione profondamente diversi e a manife-

stare la tendenza che un *suo* linguaggio generale prevalga con tale forza da rendere particolari e parziali tutti gli altri linguaggi che in essa vengono usati, piegando a ciò persino la straordinaria forza e autonomia del cinema.
Ma vediamo ora più dettagliatamente le caratteristiche di ciascuno dei tre generi o momenti della tv americana.
3. Gli spettacoli americani da studio hanno tutti la caratteristica di una estrema semplicità organizzativa, scenografica, formale. In essi cioè prevale, in modo marcato, la tendenza opposta a quella così baroccamente tipica della televisione italiana (e del resto non assente la quella francese) di ornare » e « abbellire » gli studi. Nessuno sforzo viene mai esercitato né per far dimenticare che siamo nello studio della televisione, né per creare uno studio « particolare » specialmente invitante e attraente e specialmente autorevole, o specialmente « professionale ». Con la sola eccezione di alcune trasmissioni per ragazzi (e forse solo della famosa e bellissima *Sesame Street*, in cui compaiono elementi spettacolari da studio che hanno a che fare con la scenografia o con accenni di scenografia), lo stile, il tratto tipico, è che la trasmissione da studio tende a presentare una televisione « nuda » di espedienti scenografici. Quello che compare serve in modo essenziale alla conduzione del programma: tavoli, sedie, microfoni in vista, telefoni, eventualmente un praticabile, la tenda sul fondo se qualcuno deve entrare o uscire durante il programma. Dal più modesto spettacolo mattutino per casalinghe al famosissimo *Johnny Carson Show* che costa e che rende milioni di dollari, la tendenza, il carattere, lo stile, sono sempre gli stessi. Tavoli e sedie non vengono neppure studiati e cercati *come arredamento.* Ma soltanto come oggetti per sedersi, appoggiarsi e scrivere o parlare o prendere nota, o collocare un oggetto.
La televisione, cioè, ha un desiderio fortissimo — pare — di ricordare allo spettatore direttamente ed esplicitamente se stessa. Il compito principale di ciascuno di questi spettacoli sembra di far sì che non si interrompa la comunicazione visiva-verbale la cui essenza è la contemporaneità, niente altro. Un dato psicologico che può servire a rivelare il successo di questa trovata, o comunque del puntare soprattutto sull'effetto della comunicazione istantanea e totale con cui ognuno, in solitudine, partecipa in tempo reale alla televisione di tutti, è data dalla tendenza degli spettatori americani a chiamare con il primo nome sia i presentatori più noti che gli « anchor men » di successo (conduttori di importanti programmi, in genere giornalistici). Statisticamente è provato che lo spettatore americano medio, citando il famoso show serale parlato, indica il suo celebre presentatore come « Johnny » e non come Carson o Johnny Carson.« Si comporta cioè esattamente secondo la buona regola che vuole che all'amico, alla persona che è parte e consuetudine della propria vita, al vicino di casa, si rivolga la parola usando il primo nome e non il cognome, come espressione di confidenza e fiducia. Questa caratteristica è comunque ribadita anche dal « set » di alcuni momenti chiave della giornata televisiva americana, come « l'editoriale », di solito letto, prima o dopo le notizie, da un vice-presidente o comunque da un dirigente della stazione o catena televisiva. (Anche questo desiderio della televisione di rivelare i propri volti invece di schermarli dietro la generica indicazione di « dirigenti » prova quel che si è detto: il desiderio di un rapporto diretto e privo di diaframmi che ribadisca la comunicazione totale e continua). La stessa considerazione vale per il « commento » che ciascuna televisione televisiva affida ad un suo uomo di speciale prestigio. Eric Sevareid, l'uomo guida di questi commenti alla CBS, compare in una inquadratura estremamente semplice. Grigio o nero il fondale, tavolo,

sedia, fogli di appunti. L'inquadratura scopre appena il bordo superiore del tavolo, privo di ogni ornamento o di ogni finto strumento (il telefono) dal momento che tutti sanno che Sevareid deve soltanto parlare, e tutti vogliono soltanto sapere che cosa ha da dire. Non ci sono movimenti di camere o zoommate, anche lievissime. L'inquadratura è fissa, e del resto la sua fissità sottolinea, invece di ridurre, il rilievo del breve intervento del giornalista. (Quattro-cinque minuti). Perché il suo compito non è ripetere o spiegare discorsi di altri. E' un discorso suo, personale, diretto, fatto in modo da far notizia a se (« ieri Sevareid ha detto »). Ma, senza entrare nel territorio di ciò che è caratteristico del giornalismo televisivo americano, resta da sottolineare come la nudità concorra sempre — o così venga intesa — alla valutazione, non alla riduzione di valore, del programma in diretta. E ciò perché si è deciso che il tratto fondamentale di questa parte delle trasmissioni è di essere nel modo più semplice *televisione* e che questa *essenza* si manifesta tanto meglio quanto più appare *diretta* e *immediata* anche nello stile, a cominciare dalla nudità.
Dal punto di vista del « Nielsen rating », (il complesso sistema di statistiche e sondaggi di opinione che consente di attribuire a ciascun programma e a ciascuna stazione un posto nella graduatoria della concorrenza accanita) due dei tre momenti più importanti, nella valutazione del pubblico — (il terzo è in genere nei vari *serials* di filmati televisivi) — sono momenti di televisione diretta: le notizie, e lo show parlato della sera. Su questi due gruppi di programmi si condensa una spesa e un reddito enorme. Ma tutto ciò non ha il minimo riflesso nel formato visivo, che è sempre elementare. C'è da domandarsi, anzi, se quella che a noi appare una certa rozzezza, semplicità, elementarità degli inserti filmati o registrati non risponda, consciamente o inconsciamente, alla stessa regola. Ed è qui che comincia a notarsi un primo tratto tipico del rapporto con il film e il materiale filmato, in America.
Primo esempio: il telegiornale. La sua struttura si fonda sull'*anchor man* (o su due o più *anchor men*) che conduce la narrazione delle notizie con testi propri, sugli inviati « sul posto » o all'estero, e su materiale filmato, o tratto da collegamenti diretti. Cominciamo da questi ultimi. Di solito in essi viene di preferenza sottolineata la presenza, nell'evento, della televisione, non la mediazione estetica dello strumento. L'intero sistema di segni di cui dispone la macchina elettronica, relativamente semplice e rigida (carrellate, zoommate, cambio di obiettivi) viene usato con esclusivo riferimento alle esigenze logiche e grammaticali del reportage, la specificazione di un volto o di un luogo, sicché risulta vero che non esiste in America una regìa nel senso europeo della parola, ma soltanto un coordinamento tecnico dei cameramen, che tende esclusivamente a seguire il giornalista. E il giornalista, nel collegamento come nel documentario compare *sempre* di persona. Questo legame va sottolineato. Infatti da un lato la presenza fisica del reporter diminuisce o impedisce qualunque mediazione estetica che potesse col tempo farsi strada fra i tecnici e i cameramen. Dall'altra ribadisce il contatto temporale spaziale con lo spettatore, al quale viene sempre offerta, in un ambito ben precisato, la faccia che parla o che narra, a scapito di effetti, di sonori, di ambientazioni suggestive e di buon documentarismo nel senso europeo. Questa dimensione, anzi, è stata talmente soffocata nella televisione americana, da rinascere poi con forza nell'*underground* e nel cinema politico indipendente, fino al punto da essere parzialmente riammessa, ma solo alla fine degli anni Settanta, nella programmazione televisiva, però come genere a parte. Per il resto, ogni volta che le televisioni americane hanno acquistato materiali documentaristici di stile europeo, ne hanno sempre smontato la struttura basata sull'effetto e sulla mediazione este-

tica, per ricomporli in serie di brani continuamente interrotti dalla presenza del conduttore-narratore-garante. La faccia ha dunque la funzione di impedire che si allenti il legame spazio-tempo del *sempre presente* e del *territorio unico* che la televisione intende suggerire, come suo ambito dominante ed esclusivo, in America.
Quanto agli inserti filmati, anch'essi rispondono alla regola della presenza fisica del reporter. Una certa brutalità e sommarietà di montaggio, con il quale viene presentato del materiale a volte « bellissimo » (dal punto di vista del giudizio estetico e delle abitudini visive europee) suggerisce che non si tratti semplicemente di necessità, di fretta, di ragioni immedate, pratiche e tecniche. Ma di uno stile, che per quanto fondato, come sempre accade, su un insieme di ragioni pratiche, ha trovato poi una ragione più vasta e determinante: la diversità assoluta dal cinema, da un lato. E inoltre il contatto con lo spettatore, persino al livello di « home-movie », di una certa semplicità di struttura, in cui il coraggio del reporter, l'eventuale rischio della ripresa, o la drammaticità del fatto narrato, vengono ridotti al formato di qualcosa che è naturale vedere in casa, per il modo « familiare » della sua approssimata e semplice confezione. In ogni caso tutto è studiato in modo da evitare la sensazione di distanze, diaframmi e mediazioni di esperti — come accade nelle televisioni europee con l'uso del doppio schermo, cioè del filmato proiettato su uno schermo all'interno dello schermo TV. Tale espediente in America è raro, di solito dedicato solo a materiale di cui si intende sottolineare la qualità di documento colto e specialistico (come può accadere per l'intervista a un esploratore o a un archeologo che torna con la sua pellicola e la spiega dallo studio, indicando lo schermo).
I corrispondenti da luoghi diversi, infatti, non appaiono mai « incorniciati », ma entrano di colpo, al richiamo del collegamento, nella inquadratura piena, mai virgolettata come una citazione dal secondo schermo, e non escono mai, fino a quando il loro servizio non è terminato. Come la guida pedante di un museo, che però è in grado di illustrare qualunque dettaglio, si può contare, momento per momento, sulla loro presenza senza affidarsi a immagini generiche che suggeriscono subito spazio e distanze remote. Riprendono i negoziati di Parigi? Per tutte le televisioni — che non sono ammesse a entrare nelle sale dei colloqui, c'è ben poco da filmare. Allora quelle europee ricorrono al solito materiale, di tradizionale derivazione documentaria e cinematografica: l'automobile che si ferma, i dignitari che scendono e si avviano, con o senza qualche sorriso e qualche cenno di saluto, verso la porta invalicabile del luogo di convegno. Gli americani invece mostrano il proprio corrispondente che sosta in un punto non lontano (le automobili si vedono sul fondo) ma sta in primo piano a rappresentare sul luogo tutti noi spettatori, e inoltre, con la sua presenza fisica, è costretto a un parere, a una nota, a un commento, che antagonizzi la genericità delle immagini e specifichi la necessità della sua presenza. In questo modo si realizza implicitamente, insieme al prodotto primario di una continua presenza temporale e spaziale, anche un livello inevitabilmente più denso di informazione. In ogni caso è tagliato definitivamente quel cordone ombelicale che collega il « generico » televisivo con decenni di « newsreel » dal primo cinema agli anni che hanno immediatamente preceduto la nascita della televisione. Quel cordone ombelicale, spia di una più profonda e radicata soggezione al cinema, è ancora molto evidente in Europa e in Italia.
Secondo esempio: i documentari, siano essi legati all'evento (uomini che si preparano alla luna) o ad una serie motivata dalla rilevanza di una realtà continua (inchieste sulle minoranze, sui giovani, sugli ospedali, sulla condizione della donna, ecc.) si avvicinano raramente, e mai completamente al modello inglese, francese, italiano, di diretta derivazione

cinematografica. Il tributo all'esperienza del cinema — che comunque è venuto tardi, è venuto dopo l'esplosione nel gusto del pubblico del genere documentario coltivato da Pennebaker, da Leacock, dai Maisles, e dal trionfo di Woodstock — è sempre limitato dalla necessità di mantenere il contatto tipico dello spazio televisivo. Si prenda come modello la famosa seria, ritrasmessa anche in Italia, « Ventesimo Secolo ». Questa serie ha ospitato documentari diversissimi anche per stili, a volte di produzione straniera, a volte tipicamente concepiti secondo le caratteristiche televisive appena descritte. Ma sempre è stata ritenuta necessaria e irrinunciabile la voce, guida e garante, del narratore. E il narratore aveva un volto e una voce, quella di Walter Kronkite, che era (ed è) l'*anchor man* più famoso di tutta la televisione americana, forse di tutta la sua storia. Il suo volto, che nella versione americana di « Ventesimo Secolo » compariva al principio, alla fine e in alcuni momenti intermedi, e la sua conosciutissima voce narrante, dovevano dunque servire a stabilire e mantenere l'unità territoriale e temporale. Dovunque le storie e le situazioni che vi stiamo narrando siano avvenute, esse sono *adesso* il tema del nostro comunicare a voi spettatori. E' la relazione tra il *sempre presente* e il *territorio* comune, che non deve interrompersi mai.
In generale le più tipiche alterazioni del documentario televisivo americano, rispetto al modello europeo, possono essere indicate come segue: a) la presenza del narratore non solo come volto o come voce, ma il più possibile *all'interno* della situazione rappresentata; b) la modificazione di concezione, di inquadratura, di sequenza, di montaggio, che la presenza in scena del cronista-narratore-garante richiede. In luogo della « magìa » o della suggestione di sequenze che traggono le proprie regole estetiche dal cinema, c'è un taglio narrativo che in parte deriva dal giornalismo scritto e in parte, anche più tipicamente, dal giornalismo parlato. Durata, qualità e ritmo di ciò che viene mostrato, assecondano nel modo migliore la frase. Questo non significa che la parola abbia il predominio sull'immagine.
Non sono rari gli esempi di documentari « stupendi » nel senso di rappresentare realtà radicalmente nuove, di offrire evidenze assolutamente inedite, di costituire grandi testimonianze e grandi frammenti di alta qualità documentaria. Si potrebbe indicare, fra i più recenti, quello realizzato clandestinamente — lo scorso anno — all'interno di un istituto per bambini anormali di New York, attraverso cui l'autore, con un vero colpo di mano che l'ha reso famoso, ha potuto dare in modo sorprendente, emozionante e inedito, voci e immagini di una grande tragedia sociale fino a quel momento tenuta segreta. Questo esempio mostra che le caratteristiche qui indicate non devono far pensare ad un limite di qualità e di valore, ma ad una radicale variazione di concezione e di stile che riduce di molto — negli Stati Uniti — il debito della televisione verso il cinema.
Si pensi, ad esempio, che il momento più intenso e « commovente » (anche nel senso politico e popolare) del documentario appena indicato, consisteva nella presenza del giornalista-reporter-detective, che, in campo, commentava con il pianto alla gola l'orrore della condizione di quei bambini malati e abbandonati, un fatto che ha provocato enormi conseguenze nel pubblico e nella comunità di New York.
Abbiamo già detto una delle ragioni, certo la principale: la televisione gioca tutto il suo prestigio su un rapporto relativamente omogeneo e ininterrotto, e preferisce di gran lunga il contatto fra il pubblico e il suo narratore, che l'abbandonare il pubblico alla « bellezza autonoma » di un episodio « cinematografico », cioè modellato sul cinema.
Ma naturalmente fanno da sfondo a queste scelte, e le rendono possibili, una quantità di circostanze sociali, ambientali e politiche che potranno

essere ricordate sommariamente. Di solito viene notato, a questo púnto, che le televisioni americane, essendo commerciali e non istituzionali, acquisiscono certi caratteri dall'essere in competizione l'una con l'altra. In questo caso, nel confronto fra cinema e televisione, e nell'analisi del debito dell'un mezzo all'altro, è più giusto dire: la televisione — nell'insieme — come grande strumento di potere che difende complessivamente se stesso — tende a tenere indietro il più possibile ciò che *non è* televisione, tende a rafforzare in tutti i modi la sua autonomia. La radice economica originaria della televisione americana viene dal grande giornalismo e dai conglomerati delle agenzie di stampa, non dal capitale cinematografico, inizialmente acerrimo antagonista, e anzi separato da un irriducibile complesso di superiorità.

E' dunque dal giornalismo che la televisione ha cominciato a trarre i suoi caratteri originari, e alle esigenze della sua natura e della sua origine giornalistica ha piegato e modellato i suoi strumenti, molto prima che il cinema investisse il mezzo con un uso e una distribuzione sempre più vasta del suo materiale. Un'altra ragione è che la televisione è centro di potere, in America proprio in quanto mantiene uno spazio originale nell'attenzione del pubblico, che consiste nell'aver sostituito in grande misura la vita pubblica e di associazione. La televisione è la piazza, il luogo di incontro, lo scambio di vedute, il crocevia di opinioni, ma soprattutto lo spazio aperto del territorio comune, in un tempo « reale » comune a tutti. A questa esigenza di fondo, che corrisponde alla natura del suo stesso potere, la televisione sacrifica qualunque esigenza estetica. E perciò solo raramente e malvolentieri si rassegna ad ospitare i « capolavori » del documentarismo straniero così indebitato col cinema. E quando lo fa inquadra l'evento — e spesso lo scompone — in modo da non turbare l'abituale relazione fra spettatore e spettacolo.

c) Infine, come già si è accennato, non è improbabile che oltre alla esplicita derivazione dal reportage crudo e diretto, dal giornalismo di tipica tradizione americana, una certa semplicità e persino rozzezza del documentario televisivo americano sia dovuto al desiderio di non elevare neppure di un millimetro il livello di accessibilità comune, universale, di non permettere mai — a differenza del cinema — che si riduca solo per alcuni o per pochi o per gruppi particolari.

d) Solo di passaggio si può infine osservare che fra le esigenze e le caratteristiche indicate non rientra (non direttamente) quell'interesse alla « normalizzazione » e alla decongestione della notizia che è così tipico delle televisioni di stato europee. Il buon giornalismo ama il sensazionale, pur con tutto il senso di « misura » e di « responsabilità » che sono proprie di una istituzione tanto potente fra altre. Ma, appunto, si tratta di un potere concorrenziale e competitivo, con vari interessi a comporsi eventualmente, e a momenti, con altri poteri. Ma senza alcun interesse a disperdersi in essi. Anzi l'esigenza economica della televisione commerciale richiede e radicalizza la distinzione, persino la necessità di mantenere il muscolo dell'antagonismo in esercizio perché sia sempre chiaramente notato e non si atrofizzi. Ma un nuovo tipo di normalizzazione sorge e si impone a questo punto e in quest'ambito. E' necessario, cioè, che non si producano fratture aspre e marcate all'interno del « pubblico ». Invece di essere unità omogenea « lo stato » o « il potere » o « la classe dirigente », diviene riferimento e realtà considerata omogonea « il pubblico ». Ad esso perciò si sacrificano volentieri i particolarismi e le diversità.

Su questo equilibrio — differenziarsi dagli altri poteri, e mantenere un rapporto normalizzante e omogeneo in direzione di un pubblico che deve sentire una linea di comunicazione stabile e fiduciaria, si gioca il delicato equilibrio della giornata televisiva americana.

Tutto ciò acquista un ruolo enorme sia nella scelta del terreno operativo che in quella degli strumenti adottati. Il tributo al cinema e ai suoi mezzi espressivi, così tipicamente « d'autore » non può che ridursi drasticamente, in favore di una produzione interna al territorio appena descritto, una produzione nella quale le esigenze di relazione col pubblico prevalgono marcatamente sulle regole estetiche interne al prodotto specifico (film o documentario). Questo spiega anche il rapporto fra trasmissioni dirette (o registrate ma da studio, e con la sensazione del tempo reale) e l'uso di materiali filmati. Come abbiamo già detto la prevalenza è nettamente in favore — certamente quanto al peso, se non al tempo — del programma da studio, la cui capacità formativa sul pubblico è provata dalla rilevanza commerciale (si è detto prima che i massimi investimenti economici avvengono sul telegiornale e sul « talk show », che su di essi si misura principalmente il successo delle varie reti televisive e soprattutto la capacità di mantenere l'aggancio col pubblico).
In questo quadro di riferimento diventa chiara la subordinazione, ed eventualmente il « sacrificio » estetico, del materiale filmato, di cui abbiamo appena parlato.
Vale la pena di soffermarsi un poco, a questo punto, sui *talk shows* o programmi parlati della notte (di solito fra le undici e la una del mattino di tutte le sere) proprio perché essi risultato il punto di riferimento esemplare dell'equilibrio cercato dalla televisione americana e contengono la chiave e l'illustrazione più evidente di tutte le sue scelte. Il *talk show serale* — quando è radicato, duraturo e famoso come quello di Johnny Carson di Dick Cavett o di David Frost — rappresenta infatti la vetrina più preziosa del concetto di televisione in America, e mostra con chiarezza dove punti l'ago della bilancia, il riferimento e l'equilibrio con gli altri generi.
Il *talk show* comprende un presentatore-padrone di casa, che è un volto celebre e fisso, eventualmente un suo assistente o aiutante che serve da legame per le sere in cui il volto stabile non potesse essere presente, alcuni « sostituti », già autonomamente noti al pubblico, a cui viene concesso, con una certa abile dosatura, di condurre per brevi periodi lo spettacolo « invece di », in luogo del mattatore tradizionale. Il « sostituto » è stato pensato soprattutto per mostrare apertura e pluralismo, spesso infatti si tratta di un negro, di solito attore, e ciò serve a dimostrare che il territorio è veramente aperto a tutti; d'altra parte il conduttore, pur spregiudicato, simpatico, medio, aperto e flessibile, ha nettamente le caratteristiche psicologiche e fisiche della maggioranza: magrezza, occhi azzurri, tipo anglosassone, tratti, esaltati dalla simpatia, ma presi dal repertorio dell'uomo comune. Vi è infine, ingrediente prezioso, una passerella di ospiti che include stars e politici, il vice presidente degli Stati Uniti e una giovane ballerina, un campione di baseball e un ex detenuto famoso per qualche ragione, uno scrittore serio e una bella ragazza ridicola. Insomma: la vita. E la vita in tempo reale.
Lo show infatti è registrato appena due ore prima, e funziona sulla netta sensazione della sua contemporaneità, che esprime anche nella dilatazione degli interessi, nel tipo di inviti, nella rosa di ospiti. Tutte le caratteristiche indicate come tipiche della televisione americana, trovano qui il momento centrale ed esemplare della propria dimostrazione. Lo studio è di una semplicità conventuale, il tavolo del presentatore, divani e sedie per gli ospiti sono quelle di un ufficio qualunque, il pubblico siede in una qualunque platea, le luci sono quelle « accese » di un intervallo, non di uno show, l'orchestra sta dove deve stare l'orchestra, senza alcun ornamento o ambientamento speciale, una tenda fa da quinta a chi entra e chi esce, una pedana è pronta per chi deve cantare e recitare qualcosa con tutti i microfoni in vista.

Lo studio, così nudo, non diventa d'altra parte « struttura » di scena (la civitteria delle telecamere in campo, dei riflettori nell'obiettivo) perché tutte queste trovate « artistiche » ispessirebbero la distanza fra spettatori e spettacolo. Invece siamo tutti lì, siamo tutti presenti, il tappeto di casa nostra si estende in quello della scena-sala-studio-auditorio, e noi siamo un poco fra il pubblico e un poco fra gli ospiti. Il pluralismo è affidato agli ospiti o ai presentatori occasionali. La continuità e la normalizzazione al conduttore che dà il nome e l'impronta allo spettacolo parlato attraverso gli anni. Il rapporto con la pubblicità è normalizzato dal fatto che le stesse persone che stanno in studio realizzano la pubblicità essi stessi, mostrando il prodotto, o annunciano il *commercial* che sta per venire, stabilendo una relazione, una scansione che ripete e radica l'abitudine degli spettatori americani, che « attendono » il *commercial* come il ritmo stesso della respirazione. Infine: quale uso si fa, in questo genere di spettacolo del materiale filmato? Lo stesso che avviene in tutti gli altri shows minori che hanno luogo in molti altri momenti del giorno, e che sono una ripetizione in formato ridotto di questa stessa formula. Il cinema cioè o viene « parlato » — si intervista un regista, un attore — o viene presentato, ma in una misura talmente « ridotta» da mostrare con quanta severità la televisione si preoccupi di mantenere le distanze. In che modo? Se si tratta di un film, la scena è sempre molto breve e — caso curioso che si ripete sempre — « tagliata male », per esempio con la battuta che non finisce, con la sequenza che non conclude. Viene cioè fornita la « citazione » per illustrare il regista o l'attore, che sono nostri ospiti, ma la citazione è fortemente virgolettata, e limitata al massimo (mentre non c'è limite alla narrazione parlata, nessuna paura che la gente vada al cinema a vedere il film in questione, dopo aver visto questo programma; il problema non si pone come contrapposizione commerciale fra cinema e televisione, ma come differenziazione ed estraneità dei generi). Oppure si dà un secondo caso. Qualcuno degli ospiti ha da far vedere un documento filmato. E' un celebre reporter che torna dal Vietnam, un famoso antropologo che è appena arrivato dall'Oceania. Oppure lo stesso conduttore dello show è stato da qualche parte del mondo durante una sua vacanza, e ha portato il « suo film ». In tutti questi casi, come per un fatto di semplicità, di naturalezza, di comportamento familiare, del tutto in armonia con questo « stare insieme » e abolire ogni distanza e differenziazione e barriera, tipico dello show, c'è un piccolo rituale di luci che si spengono, di schermino su cui compare il filmato, di gradevole imperfezione tecnica, che mette ciascuno a proprio agio, suggerisce tipicamente un « home-movie » e intanto mantiene ancora una volta, implacabilmente, il segnale della differenza, del non tributo della televisione verso il cinema, della accanita originalità e diversità di questo genere di spettacolo.
Quanto la televisione conti in America su questa linea di demarcazione è dimostrato, come si è detto, dal numero di ore dedicato ai vari generi di spettacolo parlato, e dall'uso riduttivo, appena illustrato, del materiale filmato nell'ambito di questi spettacoli.
Non conta qui rilevare differenze marcate di struttura e di stile fra il quasi frivolo *talk show* della notte e l'illustratissimo e documentatissimo telegiornale che dura nella sua principale edizione due ore ogni giorno. E' giusto ricordare qui che — quanto a materiale visivo, e principalmente a materiale filmato — la televisione americana, per varietà, tempestività, e anche per qualità, è certamente la migliore del mondo, ciascuna delle tre grandi reti e tutte e tre nell'insieme. Ma per chi ha avuto l'occasione di fare la spola fra i due sistemi, sia all'interno che all'esterno del loro modo di funzionare, una curiosa e vistosa differenza balza subito agli occhi. Molti « spezzoni » documentari americani, visti in Euro-

pa, visti sui nostri schermi, dove pure sono in concorrenza con una tradizione documentaria più accurata e più alta, appaiono « più belli » che nell'ambito della particolare edizione di telegiornale americano nel quale sono stati visti la prima volta. Perché? La ragione sta probabilmente nella *svalutazione continua* che nel telegiornale americano viene operata continuamente non solo a causa della grande quantità di ottimo materiale, ma anche per la rilevanza *secondaria*, puramente documentaria e di supporto, che questo materiale ha rispetto alla figura dell'*anchor man.* L'*anchor man* (uno o due, secondo le edizioni, secondo le reti) è come si è detto l'uomo che conduce lo spettacolo di notizie che è il telegiornale americano. Sulla sua comunicatività, sulla sua faccia, sulla sua personalità si gioca il destino di tutto il dipartimento delle News di una rete, e spesso il prestigio dell'intero gruppo. Dunque nell'ambito del telegiornale, zona sensibilissima della comunicazione televisiva, risulta ancora più evidente che tutto l'equilibrio di autorità e di presenza della televisione è stata spostata dalla sequenza visiva, tipica del cinema, all'inquadratura fissa dell'uomo narrante, tipica della televisione. Nonostante i tentativi compiuti (e anche a causa di una ambientazione culturale, sociale, politica, profondamente diversa) niente di simile è riuscito in Europa. E il meglio della produzione giornalistica delle televisioni europee continua a risiedere in certe serie documentarie (*Panorama* tedesco, *Cinq colonnes à la Une*, francese, e *TV-7* italiano, per esempio) generi che in America non esistono affatto, che non sono mai esistiti.
Quanto in una rassegna di produzioni della televisione italiana viene presentato al Museum of Morden Art di New York *Le Mura di Sana* un servizio per *TV-7* girato e diretto da Pier Paolo Pasolini, la sorpresa degli americani sta fra l'ammirazione e la persuasione che il « frame of reference » sia completamente diverso.
Essi constatano la bellezza di qualcosa che, nell'ambito della loro struttura televisiva, non saprebbero come utilizzare. E continuano a pensare che la « bellezza » d'autore debba essere privilegio del cinema, che sia invece tipica della televisione una certa familiare brutalità che collega con immediatezza e continuità la vita privata alla vita pubblica lungo una catena di eventi centrali sul triplo prestigio: la garanzia di chi narra, la garanzia del presente, la garanzia del territorio comune a chi parla e a chi ascolta.
4. Tutto quanto è stato detto finora deve essere confrontato (sviluppando accenni già fatti) con due contraddizioni vistose: il grande uso di cinema di produzione commerciale nella televisione; il grande uso del cinema nella produzione dei « serials », o telefilm a soggetto fisso, con cast semifisso, e periodicità settimanale o quotidiana.
Infine è impossibile concludere queste note senza analizzare un fenomeno relativamente recente eppure vistoso: l'irruzione del cinema — persino di tratti, di modi di gerghi, del cinema d'avanguardia e *underground* — nei *commercials*, negli intervalli pubblicitari.
Il problema del grande consumo di cinema commerciale, apparentemente la contraddizione più vistosa a quanto si è tentato di dimostrare fino ad ora, è il punto più facile da risolvere. E' vero in effetti che la televisione americana nel suo insieme — e ciascuna rete — trasmette film commerciali, anche recenti, con una frequenza e una quantità incommensurabilmente superiore a quella di tutte le altre televisioni del mondo. Decine e decine di film, inclusi i capolavori di tutti i tempi, inclusi i più celebri film stranieri, vengono trasmessi ogni pomeriggio, ogni sera e ogni notte. Distinguiamo intanto questi tre momenti. I film del pomeriggio sono di solito una pausa nella vita della casalinga, nel momento in cui presumibilmente la casalinga ha il suo momento di concentrazione e di riposo. Durante il giorno ha lavorato « in compagnia » di una televi-

sione che poteva seguire appena con qualche occhiata, *talk shows*, telequiz, giochi, *panel discussions*. Verso la metà del pomeriggio il lavoro di casa è finito, esistono su altri canali trasmissioni alternative sia per i più piccini che per i giovani, e il marito non è ancora tornato. Il genere, dunque, è *sempre* drammatico sentimentale, il livello è *sempre* secondario, e caratteristicamente, non si tratta né di vicende audaci né di trame comiche.
Di questo intervallo filmato, dunque, non si può dire, che interrompa la trama del contatto continuo. Esso invece calcola il momento giusto per una pausa, per un certo tipo di « solitudine » che la struttura autonoma e « chiusa » di un vecchio film accompagna e asseconda nel modo migliore. La trovata ribadisce legame e fiducia.
A quest'ora non è necessario chiudere la tv, tanto per cambiare, si può rinunciare, se è possibile, a uscire, e si può evitare, moltiplicando il numero di televisori, di subire la televisione dei ragazzi e dei giovani. Vediamo poi, la lunga striscia di film della notte. Caratteristicamente, almeno una delle stazioni televisive « aperte » di notte, inizia la trasmissione di questa striscia visiva destinata a durare fino al mattino, mostrando un palazzo in cui tutte le finestre si spengono, meno una. In quel momento, a quell'ora, la televisione accesa offre se stessa come l'unica salvezza. Il tipo di programma non è più in discussione, non c'è alcun luogo in cui si potrebbe andare né alcuna persona con cui parlare. Dunque lo schermo acceso, pieno e vivo, nell'immensa solitudine urbana, è il regalo più grande. In questo quadro di riferimento ogni concetto di concorrenza o di debito fra generi è abolito.
La situazione si è ridotta a quella semplicità familiare e brutale che la televisione americana sembra prediligere: non ci sono che io, dunque accetti il vecchio film perché io esisto e mi ripaghi in assiduità e gratitudine seguendo i miei programmi di domani, e di sempre.
Nonostante questa spiegazione, semplificante, certo, eppure utile a descrivere questo particolare uso del film come luce accesa e finestra aperta di notte, non si può non sottovalutare una circostanza destinata ad avere presto effetti drammatici sulla striscia notturna dei programmi televisivi. Si tratta dell'enorme successo che i *talk shows* radiofonici della notte stanno avendo in un crescendo vistoso. Sono trasmissioni di un genere vagamente simile al defunto *3131* della radio italiana, con alcune differenze fondamentali: sono tanti, non uno, hanno diversi orientamenti morali e politici, non uno, i conduttori dello show sono ottimi ascoltatori e parchi parlatori, non il contrario, la maggior parte del tempo è lasciata a chi sta al telefono, non chi sta al microfono, e il conduttore priva se stesso di qualunque autorità religiosa o carismatica, se necessario stabilisce il contatto con altri, e non si permette di interferire. Se interferisce lo fa identificandosi chiaramente determina un genere di personalizzazione, a volte brutale e deliberatamente faziosa, in modo che si sappia subito « da che parte sta », e che — inoltre — è perfettamente giustificata dalla concorrenza con decine e decine di altre stazioni radio che nella stessa area urbana stanno diffondendo lo stesso tipo di trasmissione. Ma — differenze o no — il grande successo del genere mostra che il film della notte, come unica soluzione alla solitudine della vastità urbana d'America, potrà essere presto alternata da qualche altro genere di legame notturno fra la televisione e la gente, pur di fare in modo che lo schermo rimanga acceso. E' possibile dunque affermare che la fitta serie di vecchi film della notte, che d'altra parte sono così di moda, per i loro caratteri « kitch » e « camp » fra ragazzi e intellettuali, non siano che una specie di perenne monoscopio notturno, in attesa che la televisione abbia trovato il suo « tipico » volto della notte, in un paese troppo grande e complesso per avere, di notte, semplicemente il silenzio.

Infine resta il problema dei grandi film da « prima serata ». In questa rilevante striscia di programmazione la sensazione è senza dubbio questa: in un momento cruciale della giornata televisiva, tutto l'armamentario tipico della televisione viene ritirato, e il film, in tutta la sua integrità e autonomia esettica e formale, fa il suo ingresso sul piccolo schermo. Ciò accade ogni sera, in ogni rete e in ogni stazione, con qualche occasionale mutamento di orario nel caso di eventi speciali. Cerchiamo allora di elencare le limitazioni più vistose che questo uso del cinema da parte della televisione impone al film, in America:
a) il film funziona da attesa del « talk show » della sera, collocato fra le undici di sera e l'una della mattina, che è diventato un nuovo « prime time » per tutte le reti televisive degli Stati Uniti; b) la televisione americana ha abituato gli spettatori a non considerare il film un ostacolo impenetrabile al flusso del *sempre presente* che la televisione intende rappresentare, esercitando così il suo *oneupmanship* rispetto al cinema. Infatti — e in casi abbastanza frequenti — il film può venire interrotto per la lettura di comunicati e notizie il cui svolgimento viene rinviato a un successivo telegiornale. E molto frequentemente, sull'inquadratura del film, lo spettatore vede scorrere la scritta luminosa di una notizia appena arrivata, anche una notizia di medio rilievo, e persino di rilevanza locale. Il film cioè viene utilizzato non come un materiale solido e impenetrabile che altera la natura della televisione come comunicazione continua. Al contrario funziona da trattenimento e intervallo trasparente. Può essere sovraimpresso o perforato ogni momento da quelle notizie che *sono* il continuum della televisione.
c) Infine il film è interrotto, ogni dieci minuti circa, dalla pubblicità. E la pubblicità viene annunciata, in generale, come « station identification » — è cioè preceduta e seguita dal nome e dalla sigla della stazione, che in questo modo, ripetendo se stessa e il territorio che rappresenta, interferisce profondamente con l'intero tessuto e la struttura del film. Il « commercial » poi è una anomalia profonda che rinnova e ribatte tutti i dati, caratteri, abitudini, reazioni e confini del territorio televisivo, all'interno di una sequenza spezzata. In questo modo, si può dire, la televisione *usa* il cinema molto più di quanto non si lasci usare dal cinema. Ed esercita su di esso una azione antagonistica e riduttiva, in cui sembra avere la meglio. Non solo perché, come affermano i più sensibili, gli intellettuali e gli appassionati di cinema, in America, il film esce frantumato e snaturato dalla continua interferenza dei *commercials.*
Ma sopratutto perché, attraverso i *commercials*, la televisione afferma continuamente se stessa, nella doppia persuasione, di cui si è già detto, del presente ininterrotto e del territorio continuo e omogeneo di cui ogni spettatore si sente parte. Cosicché il veicolo film si muove in un'area di parcheggio che mantiene lo spettatore all'interno del territorio televisivo e appena ai margini del prodotto cinematografico che presenta. Non importa che alcune delle ragioni della televisione di affermare continuamente se stessa siano « nobili » (l'interferenza delle notizie) e altre siano volgari o « spregevoli » (i continui intervalli commerciali). Né importa adesso esaminare quanto danno e alterazione estetica derivi al film, del quale si potrebbe dire comunque che viene distribuito, sia pure alterato, a centinaia di milioni di utenti, invece che a poche decine o centinaia di migliaia di spettatori paganti. Il punto sembra essere che nel confronto fra cinema e televisione, dato questo uso particolare, la televisione dimostra di uscire vincente, di saper assorbire il prodotto estraneo e piegarlo alla sua porosità, alla sua pelle, alla natura del terreno su cui abitualmente opera, nella rete di legami che abitualmente intrattiene. E' il rapporto fra cinema e spettatore, che risulta profondamente cambiato, così come risulta alterato il senso stesso dell'opera cinemato-

grafica una volta forzata dentro un contenitore dotato di tanta aggressiva capacità di affermare se stesso, in quantità e qualità di legami.

E' importante tenere presente *l'ambiente* televisivo basato sulla struttura della televisione e sul rapporto fra televisione e utente, in America, quando si pone lo stesso problema per il passaggio dei film nelle televisioni europee. Non c'è dubbio che in questo secondo caso il contenitore televisivo e il territorio che ha saputo creare costituiscono una interferenza infinitamente più debole rispetto alla integrità e alla struttura del film. E che resta per ora di gran lunga più importante il problema tecnico dell'adattamento di questo o quel film alle modeste possibilità di resa del piccolo schermo.

5. Il problema del telefilm in America è interessante, mi sembra per le seguenti raigoni: a) stabilisce il primo contatto organico, il primo prodotto misto, fra il mezzo del cinema e lo strumento distributivo della televisione; b) la scelta del cinema per una grandissima serie di spettacoli dimostra la constatazione della insufficienza, inadeguatezza o non economicità del mezzo elettronico, suggerisce dunque e riscopre i vantaggi della maggiore disponibilità creativa dello strumento cinema; c) il cinema prodotto per la televisione subisce, a causa delle caratteristiche del suo nuovo destinatario (il pubblico della televisione invece di quello delle sale cinematografiche) e del nuovo mezzo di distribuzione (la rete televisiva che porta lo spettacolo in casa, invece della proiezione nel buio raccolto di una sala) tali trasformazioni da far pensare, alla fine, che in comune con il cinema *questo cinema* abbia niente altro che il repertorio dei mezzi tecnici di ripresa, montaggio, sviluppo e stampa. Benché, come è facile dimostrare, e come è facile constatare per qualunque spettatore, le tecniche e i modi di ripresa e lo stesso montaggio abbiano subìto modificazioni profonde. Talmente profonde da avere diffuso un effetto di alone (una specie di « abitudine ») anche sul cinema commerciale (si pensi al ritmo di *Shaft* o di *French Connection*, chiaramente modellati sulla serie televisiva *Mission Impossible*) rendendo continuamente possibile un richiamo alla televisione e al suo « stile ». Mentre avviene assai raramente (se avviene), guardando un telefilm, di ricordare momenti, tratti e « luoghi comuni » del grande cinema.

Cominciamo dal primo punto, il prodursi del contatto fra cinema e TV. Deve essere diventata chiara abbastanza presto, in America, in un mondo rigorosamente regolato da leggi economiche, l'improduttività della *fiction* realizzata con strumenti elettronici. Certo la televisione americana ha cercato a lungo i suoi mezzi, il suo territorio, i suoi strumenti espressivi, ed è tuttora lontana, come ogni altra televisione, dall'avere completamente occupato quel territorio del « diverso » e del « nuovo» che le sue possibilità tecniche e le sue implicazioni sociali continuano a promettere. Di certo però, quando le televisioni europee stavano investendo, o cominciavano a investire massicciamente nell'impianto dello studio elettronico, considerato la « scatola magica » di una nuova tecnologia che automaticamente avrebbe condotto ad un nuovo tipo di spettacolo, la televisione americana aveva già iniziato da tempo a utilizzare lo strumento « leggero » del cinema, piegandolo alle trasformazioni necessarie, ma utilizzandone tradizione, tecnica, risorse, estrema flessibilità. Probabilmente due dati, tipicamente americani, devono aver guidato alla scelta. Per prima cosa una società ad alta densità tecnologica, abituata cioè a tutte le tentazioni, a tutte le promesse e anche a tutte le delusioni del « nuovo teconlogico », non ha mai nutrito per la televisione come strumento tecnico (l'impianto delle telecamere) quella fiducia magica, culturale e ideologica, che ha ispirato subito gli sperimentatori europei, in prevalenza umanisti convertiti al nuovo strumento, dunque facile preda

del fascino tecnologico. Chi ha lavorato in una televisione europea, agli inizi, ricorda il fervore misticheggiante dei nuovi managers non tanto sulla possibilità di trasmettere immagini a distanza (questa immensa novità ha certamente motivato e commosso tutti, al suo nascere) quanto sulla *scatola magica*, sul teatro elettronico, sulla promessa implicita — in cui hanno subito, ciecamente creduto, che una cosa ritratta con la telecamera sarebbe stata per forza, istantaneamente e completamente diversa, che un genere, uno spettacolo, una estica nuova sarebbero nati al primo lampeggiare della lampadina rossa sulla prima telecamera accesa. Di qui discende forse il fenomeno — europeo e italiano — della grande illusione del « teatro televisivo », e comunque del far spettacolo con le telecamere — magari buttando avanti acrobati e presentatori di un varietà, certi che il miracolo si sarebbe verificato al semplice contatto con la nuova tecnologia. La vaccinazione tecnologica americana, la grande abitudine di vivere in una società dominata da macchine, il pragmatismo di una cultura così condizionata e orientata, ha ridotto di molto, fin dall'origine, questo peccato d'esaltazione e di illusione.
Il « nuovo » della televisione cioè, è stato colto subito, o molto presto, nel suo aspetto sociale e politico (raggiungere contemporaneamente tanta gente a distanza con documenti e immagini), nel suo valore di testimonianza sui fatti, che avrebbe subito accostato e rese sempre più simili masse sempre più vaste.
Se si facesse la storia della televisione europea, i primi capitoli riguarderebbero gli sforzi « umanistici » di dar vita, attraverso le telecamere, a grandi revival dello spettacolo tradizionale, o addirittura alla cieca fiducia che l'occhio magico avrebbe resuscitato di colpo generi morti, come l'operetta. La storia della televisione americana, che ha già lasciato la sua impronta in vicende classiche come « L'asso nella manica », « Un volto fra la folla », « Quando la città dorme », mostrano che il passaggio è avvenuto lungo il percorso giornali-radio-tv verso la comunicazione totale, verso lo sforzo di stabilire un rapporto immediato fra cittadini ed evento, anche a costo di qualunque brutalità sugli uni o sull'altro. E senza alcuna sosta, o ben poche soste, accanto all'illusione che la nuova tecnica avrebbe creato automaticamente una nuova estetica. Conseguentemente l'uso del cinema avviene senza il diaframma del cercare « un cinema per la tv ». Semplicemente serve molta pellicola impressionata per riempire molte ore di trasmissione.
Questa pellicola, all'inizio, è immaginata soprattutto come connettivo fra i momenti essenziali (giornalismo, reportage, ripresa diretta, shows dal vivo) e l'ordinazione risente probabilmente soltanto di limitazioni di formato e durata. Ma nessuno (qui veniamo al secondo punto) sembra commette l'errore di pensare che la telecamera sia, in generale, uno strumento più avanzato della macchina da presa. La telecamera, che in diretta e dal vivo, fa il miracolo del contatto istantaneo fra folle immense, con una minima mediazione estetica, è lenta, goffa, impacciata, inadatta alla situazione narrativa. Impone un suo ritmo impossibile, sgrana il tessuto delle storie e delle loro esigenze di incalzo, blocca con il suo peso lo scorrere della vicenda, persino i movimenti fisici del personaggio, che deve attendere la telecamera invece di esserne assecondato e seguito. La telecamera, lo studio elettronico, sono perciò prontamente scartate dall'intero universo della *fiction*, della narrazione, e diventano patrimonio esclusivo di due generi radicalmente nuovi: la diretta (o diretta « differita ») dell'evento nel momento e dal luogo in cui l'evento si compie; e lo show che ha luogo in studio e che sopravvive splendidamente alla fissità della camera proprio perché, a quel tipo di show, la camera presta, con la sua fissità, un territorio che psicologicamente si estende fino ad

includere lo spettatore con la sua casa. Ecco perché qualunque show americano, sia esso giornalistico, politico, basato sull'intervista o sulla « conversazione » notturna, o sia lo spettacolo del grande cantante (Dean Martin, Sinatra) non somiglierà mai a *Canzonissima.* Resterà sempre libero dall'illusione di dover fare spettacolo « come nel teatro e cinema ». Certo con Dean Martin, Jackie Gleason, Sinatra, vi sono più luci e trovate visive di quante non ce ne siano nello show parlato di Johnny Carson, che trasmette da uno studio povero e nudo, o da ogni altro spettacolo da studio. Ma sono sempre soluzioni visive estremamente semplici (come può testimoniare chi le ha viste in fase di registrazione) in teatri relativamente piccoli, destinati, al più, a suggerire il « cabaret », il localino notturno. Mai il grande teatro gremito di migliaia di persone, con schermi, scaloni, eserciti di ballerini, collegamenti e complicati macchinari ed effetti di scena tendenti a suggerire che il grande spettacolo è « grande » anche fisicamente, e senza alcuna fiducia in quello « specifico » che è il portare ciascuno a contatto diretto con le facce di chi parla e di chi agisce.

L'illusione, lo sforzo, si arrestano al tentativo di portare lo spettatore a teatro, introducendo cioè una forte mediazione, un diaframma, culturale, il concetto di teatro, che fra l'altro è estraneo a moltissimi. Al contrario Frank Sinatra, Jackie Gleason o Dick Martin vengono portati, con qualche luce e pochi espedienti, sulla stessa moquette del mio soggiorno, lasciandomi la possibilità di trascorrere del tempo a contatto con loro, profittando di quella persuasione di contatto vero, diretto e continuo (relazione ininterrotta spazio-tempo) che il sistema di comunicazioni e notizie realizzato in continuazione dagli altri programmi della televisione mi hanno già suggerito.

La televisione fondata sulla persuasione del tempo reale e dello spazio comune ha però imperiose esigenze di ritmo. E' facile e giusto dire che questo ritmo di avanzamento continuo, quasi angoscioso, è imposto dai costi, dalle necessità di non perdere neppure una frazione del tempo che, in dollari, vale milioni al minuto secondo. Ma il costo è probabilmente solo la seconda causa di questa spinta del ritmo nello show televisivo diretto. La sensazione del tempo reale richiede un incalzare continuo fondato, nello stesso tempo, sulla eguaglianza (dunque « monotonia ») dei vari frammenti, e sulla sensazione che qualcosa di nuovo stia sempre per accadere. In altre parole: devo essere messo in condizione di potermi distrarre, per le esigenze che ciascuno può avere guardandosi lo spettacolo in casa. Ma ad ogni mio ritorno devo credere, anzi sapere, che sono tornato al momento giusto.

Sulla scoperta e sulla tenuta di questo ritmo continuamente oscillante fra il monotono e il nuovo — che è nato naturalmente dalla lunga pratica delle riprese dirette, e che è, naturalmente, estraneo al regista europeo convertito alla televisione dopo aver praticato qualche altra arte, (e sempre chiuso nel sogno che tutti lo seguano, in ogni istante, in assoluto raccoglimento) — si fonda il *tempo televisivo*, in America. Questo tempo, inoltre, è scandito dai « commercials », dalla pubblicità. E credo che sia un nodo indistricabile, oggi, stabilire se il ritmo incalzante della pubblicità (all'interno dei costosissimi minuti di ciascun « commercial », e come scansione ogni dieci minuti di ciascun programma) abbia influenzato in modo determinante il *tempo* della televisione, o se i *commercials* siano stati concepiti così come sono proprio perché era già disponibile — e inevitabile — una certa relazione spazio-tempo, segnata da un ritmo forzato. Questo ritmo, in ogni caso, si è imposto al cinema per la televisione, al telefilm americano, che ad una analisi attenta risulta composto di vari tipi di cellule o maglie. C'è una microstruttura che rende ogni

personaggio istantaneamente leggibile, ogni gesto racchiuso in un cenno, ogni minimo movimento esemplare, non importa se aperto sulla suspense o concluso da un risultato. Cioè ogni serie di telefilm è composto di *frammenti fissi*, costruibili in tante combinazioni, nessuno però più piccolo della riconoscibilità immediata, nessuno più grande di quel tanto di caratterizzazione e di identità necessari. Questi frammenti vengono composti in una *sottoserie* di azioni che devono comporsi e sciogliersi alcune volte nell'arco di alcuni minuti (i minuti che separano una serie di pubblicità dalla successiva, circa dieci). Alcune *sottoserie*, di solito in numero stabile, tendenzialmente uguale per ogni tipo di film (circa tre) compongono la *serie* di eventi che trascorre fra l'uno e l'altro inserto pubblicitario. L'intervallo funziona da incalzo, la musica lo prepara — così come è preparato il « rientro », dopo l'intervallo commerciale, in modo da dare la sensazione che il tempo continui a scorrere durante i *commercials.* Noi cioè restiamo, sì, col fiato sospeso (ogni *serie* è aperta allo scoccare tardivo e imprevisto di una modificazione essenziale, proprio prima della interruzione) ma sappiamo che i nostri eroi continuano ad esistere e a vivere, tanto che la ripresa contiene o il segno esemplare di ciò che è accaduto, o una leggera ripetizione, un minimo gesto all'indietro che funzioni da riassunto (secondo i tipi di telefilms). Cosicché quando vediamo questi telefilm, per esempio in Italia, con tutte le interruzioni commerciali tagliate, viviamo continuamente nella sensazione che l'evento stia per raggiungere un culmine, mentre un istante dopo (in mezzo c'era il *commercial*) c'è addirittura un riassuntino istantaneo, magari una mezza frase, o per riprendere da dove eravamo rimasti, o per far capire che l'azione intanto è accaduta, tutti segnali che qui disorientano o depistano lo spettatore.

Naturalmente può trattarsi di « serials » di telefilm drammatici o comici, polizieschi o « per famiglie », (basati, cioè sui rapporti interfamiliari, sul versante sentimentale o su quello allegro e liberante). Gli ingredienti di scatto, di frammento in frammento, di sottoserie in sottoserie, e di serie in serie di eventi, possono essere lo sparo o la risata, gli applausi di un supposto pubblico fuori campo, o la faccia irresistibile di uno dei personaggi che fa da controcampo all'azione appena accaduta. In ogni caso il film è diventato, in tutto e per tutto, materiale della relazione spazio-tempo televisiva, ne rappresenta, e ne incarna le regole in modo tale che non potrebbe più essere utilizzato altrove. D'altra parte la sua influenza sul gusto, ha contaminato profondamente interi filoni del cinema recente americano (come il « nuovo giallo » che tende a differenziarsi dalla televisione, solo per gradi di violenza, di raccapriccio e di sangue, che in televisione non sono ammessi). Ma, appunto, di questi film si dice che « essi derivano dalla televisione » e, tipicamente, « che non hanno sviluppo ». Perché mentre lo spettatore concentrato del cinema non può accontentarsi di cenni e di gesti esemplari che identificano in pochi minuti o in pochi secondi l'intero « set » della storia, lo spettatore della televisione si attende questo linguaggio, e ne è grato, perché gli consente la libertà necessaria — può occasionalmente lasciare lo schermo senza perdere nulla di essenziale — e perché, mentre guarda uno spettacolo di narrazione e di distrazione, sa però — attraverso il ritmo, di essere bene al centro di un mondo che lo informa di tutto e lo tiene legato a tutto, in « contemporanea » e « in diretta ». Apprezza cioè vivamente che i segnali di questo contatto vengano ripetuti, come un « pronto... pronto » al telefono.

Una volta fornite queste indicazioni, e questi spunti di discussione per mostrare la profonda « originalità » del cinema fatto per la televisione (almeno in America), del tutto omogeneo con la struttura comunicativa

della televisione, del tutto estraneo all'illusione di « continuare a fare del cinema » sia pure con diverso sistema di distribuzione (illusione ferma, viva, ostinata, nel regista europeo che si converte al piccolo schermo), resta da rispondere a una domanda: come mai i *commercials*, i messaggi pubblicitari filmati della televisione americana si sono mostrati così sensibili (o più sensibili) alla pressione del « nuovo cinema » americano e persino a certi spunti dell'*underground*, del documentario indipendente e non televisivo, dello stile Leacock o Dennis Hooper, per intenderci? Questa domanda che aprirebbe un lungo e delicato discorso a parte, consente almeno una osservazione: in una televisione tutta commerciale la *commercialità* riversa una enorme influenza su tutto, e tutto scatta in avanti in una parata senza fine, perché tutto è in vendita, nella più sensibile delle vetrine. Ma il *commercial*, il punto di esposizione tipico e diretto dell'interesse commerciale, finisce per essere — in questa catena — l'anello più delicato, il più ricco di contatti verso l'esterno, il più sensibile a quella forma di comunicazione che è « la vendita ». Il gusto di un commercial cambia perciò molto prima, e molto più radicalmente, di quanto possa cambiare un programma.
E' accaduto per il modo di filmare, per il tipo di humor. E persino per la spregiudicatezza di linguaggio e l'uso del nudo (o di accenni di nudo). Tutto ciò porterebbe a concludere che una televisione commerciale ha pori più sensibili e aperti al nuovo e al diverso, rispetto alle televisioni istituzionali, pubbliche, « educative » o comunque « disinteressate ».
Di certo una televisione così descritta è in armonia con il suo ambiente culturale e sociale, in America. Ma, appunto, il discorso non può essere scorporato dall'ambiente e dalla storia. Né può essere ignorato un altro aspetto, che qui è appena possibile sfiorare.
Quando la società americana ha sentito il bisogno di dare vita a una « televisione pubblica » che aprisse la via a un nuovo modo di concepire la televisione, sottratto alle logiche e agli interessi di vendita, gli autori si sono trovati a operare in vuoto difficile e pauroso. Quale pubblico, quale territorio, quale tempo, quale ritmo? Gli insuccessi sono stati celebri e clamorosi. Ma solo per un certo tempo. Quando l'onda di piena di una nuova creatività collettiva, di una nuova migrazione, di una nuova partecipazione ha cominciato ad animare e rinnovare, cominciando dai giovani e dalle minoranze, le comunità americane, subito la creatività privata e di gruppo ha trovato un punto di incontro con i mezzi espressivi di massa. E' nato così un esempio — minoritario se si vuole, eppure esemplare — che entra con forza al centro della storia della televisione nel mondo.
Si tratta di quella fantasiosa *Sesame Street* che è probabilmente la più bella trasmissione per bambini che sia mai stata ideata.
L'esplorazione del nuovo territorio di un mezzo di comunicazione di massa potente come la televisione, è dunque appena iniziato. Ma più si ripetono i segni dell'avanzamento di questa esplorazione, più si scopre quanto labili e incerti sono, e saranno, i legami con le altre forme espressive. La televisione è lontana dall'avere realizzato se stessa.
Forse è tipicamente, una forma aperta, che muterà sempre e non si realizzerà mai, moltiplicando le diversità dei gruppi e accentuando l'uguaglianza di tutto « il pubblico », dato il tipo di rapporto che ha il potere di stabilire. In ogni caso segnala con molta vitalità (una vitalità che naturalmente è meno evidente dove la televisione è meno libera di esprimere e di esercitare se stessa) una diversità inconciliabile con ciò che è venuto prima. E più di tutto con la forma espressiva che poteva sembrare più vicina e più simile, e che resta l'antagonista più potente, il cinema.

CRONOLOGIA DEI FILM CITATI NEL TESTO

1939 **Gone With The Wind** (Via col Vento) di Victor Fleming (con Clark Gable e Vivien Leigh). USA.

1942 **Casablanca** (Casablanca) di Michael Curtiz (con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman). USA.

1944 **Escape Episode** di Kenneth Anger **(underground)**. USA.

1947 **Fireworks** di Kenneth Anger **(underground)**. USA.

1953 **Eaux D'Artifice** di Kenneth Anger **(underground)**. USA.
The Little Fugitive di Morris Engel (doc.). USA.

1954 **On the Waterfront** (Fronte del porto) di Elia Kazan (con Marlon Brando, Eve Marie Saint, Rod Steiger). USA.
Inauguration of the Pleasure Dome di Kenneth Anger **(underground). USA.**

1956 **On the Bowery** di Lionel Rogosin (doc.) USA.

1958 **Shadows** (Ombre) di John Cassavetes **(undergroung)**. USA.

1959 **Window Water Baby Moving** di Stan Brakhage **(underground)**. USA.
The Savage Eye di Sidney Meyers, Ben Maddow, Joseph Strick **(underground)**. USA.

1960 **Jazon a Summer's Day** (Jazz in un giorno d'estate) di Bert Stern (doc.) .USA.
Primary di Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Al Maysles, Terry Filgate (doc.). USA.

1960 **The Flower Thief** di Ron Rice **(undergroung)**. USA.
L'avventura di Michelangelo Antonioni (con Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari).

1961 **Mr. Hayashi** di Bruce Baillie **(undergroung)**. USA.
The Connection di Shirley Clarke **(undergroung)**. USA.

1961/64 **Dog Star Man** di Stan Brakhage **(underground)**. USA.

1962 **Salvatore Giuliano** di Francesco Rosi. Italia.
David and Lisa (David e Lisa) di Frank Perry (con Keir Dullea, Janet Margolin). USA.

1962/63 **Scorpio Rising** di Kenneth Anger **(underground)**. USA.

1963 **Dr. Strangelove** (Il dott. Stranamore) di Stanley Kubrik (con Peter Sellers Sterling Hayden). USA.
Lawrence of Arabia (Lawrence d'Arabia) di David Lean (con Peter O'Toole, Alec Guiness, Anthony Quin, Omar Sharif). USA.
Flaming Creatures di Jack Smith **(underground)**. USA.
The Cool World di Shirley Clarke **(underground)**.

1964/66 **Songs** di Stan Brakage **(underground)**. USA.

1965 **Report** di Bruce Conner (doc.). USA.

1966 **The Chelsea Girl** di Andy Warhol **(underground)**. USA.
The Velvet Underground and Nico di Andy Warhol **(underground)**. USA.
Who's Afraid of Virginia Woolf? (Chi ha paura di Virginia Woolf?) di Mike Nichols (con Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal, Sandy Dennis). USA.
Stagecoach di Gordon Douglas (con Ann Margret, Michael Connors, Red Buttons). USA.
Dr Zhivago (Il dottor Zivago) di David Lean (con Omar Sharif, Julie Christie). USA.

1967 **Gangster Story** (Bonnie and Clyde) di Arthur Penn (con Warren Beatty, Faye Dunaway). USA.

The Graduate (Il laureato) di Mike Nichols (con Dustin Hoffman, Anne Bancroft). USA.
In the Heat of the Night (La calda notte dell'ispettore Tibbs) di Norman Jewison (con Sideny Poitier, Rod Steiger). USA.
Monterey Pop di Richard Leacock (doc.). USA.

1968 **Blue Movie** di Andy Warhol (**underground**). USA.
One Step Away di Ed Pincus e David Neuman (doc.). USA.
Greetings (Saluti) di Brian De Palma (**underground**). USA.
Charly (I due mondi di Charly) di Ralph Nelson (con Claire Bloom, Lilia Skala, Cliff Robertson). USA.
Uptight (Tradimento) di Jules Dassin (con Ruby Dee, Frank Silvera, Julian May Field). USA.

1968/69 **Scenes from under Childhood** di Stan Brakage (**underground**). USA.

1969 **Putney Swope** di Robert Downey (con Arnold Johnson, Laura Greene, Antonio Fargas). USA.
Salesman di A. e D. Maysles, Charlotte Zwerin (doc.). USA.
Alice's Restaurant (Alice's Restaurant) di Arthur Penn (con Arlo Guthrie, Pat Quinn, James Broderick). USA.
Law and Order (Legge e ordine) di Frederick Wiseman (doc.). USA.
The Sterile Cuckoo di Alan J. Pakula (con Liza Minnelli, Wendell Burton). USA.
Bob and Carol and Ted and Alice (Bob e Carol e Ted e Alice) di Paul Mazursky con Natalie Wood, Robert Culp, Elliot Gould, Dyan Cannon). USA.
Husbands di John Cassavetes. USA.
M.A.S.H. (Mash) di Robert Altman (con Donald Sutherland, Elliot Gould Salley Kellerman). USA.
Woodstock (Woodstock) di Michael Wadleigh (con Joan Baez, Joe Cocker Arlo Guthrie (doc.). USA.
The Last Summer (I brevi giorni selvaggi) di Frank Perry (con Barbara Hershey, Richard Thomas, Bruce Davison). USA.
Easy Rider (Easy Rider - Libertà e paura) di Dennis Hopper (con Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson). USA.
Goodbye Columbus (La ragazza di Tony) di Larry Peerce (con Richard Benjamin, Ali Mac Graw). USA.
They Shoot Horses don't They? (Non si uccidono così anche i cavalli?) di Sidney Pollak (con Jane Fonda, Philip H. Lathrop). USA.

1970 **Gimme Shelter** di A. e D. Maysles e Charlotte Zwerin (doc.). USA.
Hospital di Frederick Wiseman (doc.). USA.
Little Big Man (Il piccolo grande uomo) di Arthur Penn (con Dustin Hoffman, Faye Dunawway, Martin Balsam). USA.
Strawberry Statement (Fragole e sangue) di Stuart Hagmann (con Bruce Davison, Kim Darby). USA.
The Boys in the Band (Festa per il compleanno del caro amico Harold) di William Friedkin (con Leonard Frey, Kenneth Nelson, Cliff Gorman). USA.
Catch-22 (Comma 22) di Mike Nichols (con Orson Welles, Alan Arkin). USA.
Getting Straight (L'impossibilità di essere normale) di Richard Rush (con Elliot Gould, Candice Bergen). USA.
Joe (Joe - La guerra del cittadino loe) di lohn G. Avildsen (con Susan Sarandon, Dennis Patrick, Pat McDermatt). USA.
Wanda di Barbara Loden (con Barbara Loden, Michael Higgins). USA.
Diary of a Mad Housewife (Diario di una casalinga inquieta) di Frank Perry (con Carrie Snodgress, Richard Benjamin). USA.
Medium Cool (America America, dove vai?) di Haskell Wexler (con Robert Forster, Verna Bloom). USA.
Soldier Blue (Soldato blu) di Ralph Nelson (con Candice Bergen, Peter Strauss). USA.
Five Easy Pieces (Cinque pezzi facili) di Bob Rafelson (con Jack Nicholson, Karen Back). USA.
Love Story (Love Story) di Arthur Hiller (con Ali McGraw, Ryan O'Neal). USA.
The Baby Maker di James Bridges (con Barbara Hershey, Sam Groom). USA.
The Landlord di Hal H. Ashby (con Bean Bridges, Lee Grant, Diana Sands). USA.
Desperate Caracters di Frank Gilroy (con Shirley McLaine, Kenneth Mars). USA.

1971 **Carnal Knowledge** (Conoscenza carnale) di Mike Nichols (con Jack Nicholson, Arthur Garfunkel, Candice Bergen, Ann Margret). USA.
A Cloackwork Orange (Arancia meccanica) di Stanley Kubrik (con Malcom McDowell, Patric McGee, Michael Bates). Inghilterra.
The French Connection (Il braccio violento della legge) di William Friedkin (con Gene Hackman, Fernando Rey, Roy Sheider). USA.
Klute (Una squillo per l'ispetotre Klute) di Alan A. Pakula (con Jane Fonda, Donald Sutherland). USA.
Little Murders (Piccoli omicidi) di Alan Arkin (con Elliot Gould, Donald Sutherland, Alan Arkin, Marcia Rood). USA.
Shaft (Shaft il detective) di Gordon Parks (con Richard Roundtre, Moses Gunn). USA.
Straw Dog (Cane di paglia) di Sam Peckinpah (con Dustin Hoffman, Susan George, Peter Vaughan). USA.
The Summer of '42 (Quell'estate del '42) di Robert Mulligan (con Jennifer O' Neill, Gary Grimes, Jerry Houser). USA.
Il caso Mattei di Francesco Rosi (con Gian Maria Volontè). Italia.
200 Mothels di Frank Zappa (con Ringo Starr, Theodore Bikel). USA.

● ●

Il titolo tra parentesi è quello della versione italiana. S'intende che, quando non v'è titolo in parentesi, il film o non è giunto in Italia o ha circolato in edizione originale.

Distribuzione di "BIANCO E NERO„ in Italia da parte della Società Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA

sede: Via Donati 27 - TORINO
distribuisce la rivista alle librerie:

PIEMONTE

Paravia - Torino
Lattes - Torino
Treves - Torino
Druetto - Torino
Moderna - Torino
De Agostini - Novara
Giovannacci Giovanni - Vercelli
Bertolotti Teresio - Alessandria
Caldi Natalina Zappa - Asti
Brivio - Aosta
La Fonte - Cuneo

LIGURIA

Adel - La Spezia
Athena - Genova
Bozzi - Genova
Di Stefano - Genova
Moneta G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA

sede: Via Podgora 5 - MILANO

Casa del libro - Bergamo
Tarantola - Bergamo
Artigianelli - Brescia
Tarantola - Brescia
Bramante - B. Arsizio
Giovannacci - Como
Meroni - Como
Rateale - Cremona
Galleri - Bologna
Galleria del libro - Crema
Minerva - Mantova
Moderna - Monza
Garzanti - Pavia
Spettatore - Pavia
Ortolina - Pavia
C. Romagnosi - Piacenza
Pontigia - Varese
Bocca - Milano
Cino Del Duca - Milano
Casiroli - Milano
Cavour - Milano
Feltrinelli - Milano
Garzanti - Milano
Hoepli - Milano
Il libraio - Milano
Martello - Milano
Messaggerie musicali - Milano
Messaggerie italiane - Milano
Paravia - Milano
Rizzoli - Milano
San Babila - Milano
S.E.I. - Milano
Sperling - Milano

Agenzia per il VENETO

sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA

sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CARPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)

Agenzia per la TOSCANA

Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJNI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo
Ticci - Siena
Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Calbucci - Camerino
Moderna - Urbino
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

ROMA

Amici
D'Isa
Croce
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi'
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cuccinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
DANTE - Palermo
IL PUNTO - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

è in corso di stampa
il volume ottavo del

Filmlexicon
degli autori e delle opere

aggiornamenti (delle lettere A-Z)

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO